



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Das Kultbild in der Spätantike und im frühen
Christentum.
Die Entstehung des frühchristlichen Kultbildes anhand
von ausgewählten Beispielen“

Verfasserin

Mag. Dr. phil. Helga Tichy

Angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (DDr. phil.)

Wien 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 314

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Klassische Archäologie

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Renate Pillingner

Vorwort und Danksagung

Nachhaltig geprägt durch die legendären Reisen mit Monsignore Alois Beck (in Sonderzügen gemeinsam mit 600 weiteren Jugendlichen) in das frühchristliche Rom, wurde mein Interesse für die Antike und das Christentum durch meine Mittelschullehrer Dr. Dagmar Buchmann (†) und Dr. Anton Hanel (†) entscheidend gefördert. Auf meinen späteren Urlaubsreisen rund um das Mittelmeer galt meine Aufmerksamkeit insbesondere der Besichtigung (spät)antiker Monumente, deren Ästhetik mich stets faszinierte.

Als besonders spannende Epoche erschien mir dabei der letzte Abschnitt des Altertums, der von einem Nebeneinander antiker Traditionen und dem Siegeszug des Christentums gekennzeichnet ist. Das langsame Verschwinden vorchristlicher Kulte, die allmähliche Ablösung griechisch-römischer Formen und Themenkreise durch christliches Gedankengut, wurde auch zum Gegenstand meiner Dissertation über das frühchristliche Kultbild.

Für das Zustandekommen dieser Arbeit möchte ich an erster Stelle Frau Univ.-Prof. Dr. Renate Pillinger für die verständnisvolle Betreuung danken. Sie fand immer Zeit, mir mit ihrem Rat zur Verfügung zu stehen. Darüber hinaus haben mich ihre menschlichen Qualitäten tief beeindruckt.

Weiters danke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. Jürgen Borchhardt, der sich liebenswürdigerweise als Zweitleser meiner Arbeit bereit erklärt hat und mir wertvolle Hinweise gab.

Mein besonderer Dank gilt auch Frau MMag. DDr. Elisabeth Lässig, sie stand mir immer wieder mit Rat und Tat zur Verfügung.

Mein Dank gebührt auch zahlreichen Damen und Herren, die in den verschiedensten Museen und Bibliotheken mit mir zusammengearbeitet haben. Um nur einige davon zu nennen, danke ich (in alphabetischer Reihenfolge): Herrn Mag. Dr. Harald Froschauer, Papyrussammlung der ÖNB Wien; Herrn Dr. Wilfred Geominy, Akademisches Kunstmuseum Bonn; Frau Dr. Birgit Heide, Landesmuseum Mainz; Herrn Dr. Martin Maischberger, Antikensammlung Staatliche Museen Berlin und Herrn Hans Moser, Bibliothek des Instituts für Klassische Archäologie, Wien.

Für die prompten Übersetzungsarbeiten altgriechischer und lateinischer Texte bin ich meiner ehemaligen Klassenkameradin Frau Dr. Marta Röthlisberger zu Dank verpflichtet.

Meine Studienkollegin Frau Dr. DI Mag. Ingrid Szabolcs und mein Gatte Fritz Tichy halfen mir bei der Translation fremdsprachlicher Textstellen, auch ihnen gebührt mein herzlicher Dank.

Herr Mag. Alexander Lirsch und Frau Andrea Sulzgruber haben mir Bildmaterial zur Verfügung gestellt, Herr DI Dr. Martin Hammerschmidt, Frau Mag. Stefanie Hofbauer, und Frau Hanne Hueber-Karner haben mich in Computer-technischen Belangen unterstützt, auch ihnen gilt mein besonderer Dank.

Weiters bin ich meinem Gatten Fritz dankbar, der mir so viel Verständnis für meine Arbeit entgegengebracht hat und mir bei der technischen Ausführung und Einarbeitung des umfangreichen Bildmaterials tatkräftig zur Seite stand. Für die liebevolle seelische Unterstützung und Geduld möchte ich ihm besonders danken und ihm diese Arbeit widmen.

Wien, im August 2008

Das Kultbild in der Spätantike und im frühen Christentum. Die Entstehung des frühchristlichen Kultbildes anhand von ausgewählten Beispielen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Einführung	6
3. Hauptteil	10
3. 1. Gab es im frühen Christentum dreidimensionale Bildwerke in der Tradition antiker Kultbilder? Überlegungen anhand der Christusstatuette, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 61565	10
3. 1. 1. Provenienz der Christus (?) Statuette	10
3. 1. 2. Material	11
3. 1. 3. Beschreibung	11
3. 1. 4. Typus der Sitzstatuette	13
3. 1. 5. Exkurs: Zur Entstehung des Bildtypus „Philosoph“	15
3. 1. 6. Bildung als Thema römischer Malerei und Plastik	17
3. 1. 7. Christus als Lehrer der „wahren Philosophie“	19
3. 1. 8. Die Darstellung Christi in verschiedenen Lebensaltern	20
3. 1. 9. Ikonographische Vergleichsbeispiele des Typus „jugendlicher, lehrender, thronender Christus“	23
3. 1. 9. 1. Katakombenmalerei	25
3. 1. 9. 2. Katakombenmosaik	33
3. 1. 9. 3. Sarkophagreliefs	34
3. 1. 9. 4. Apsidenprogramme	36
3. 1. 9. 5. Kleinkunst	38
3. 1. 10. Zur Entwicklung der Ikonographie „Christus als Lehrer“	39
3. 1. 11. Stilistische Nähe der (Christus?) Statuette zu Christusfiguren römischer Sarkophagplastik	41
3. 1. 12. Parallelen zu jugendlichen Christusfiguren in weiteren Kompositionszusammenhängen	43
3. 1. 13. Datierung und Provenienz der (Christus?) Statuette	46
3. 1. 14. Der ideale Typus kindlicher Jugendlichkeit: Christusbild und Kaiserporträt in der frühtheodosianischen Epoche	50
3. 1. 15. Tradition und Innovation: die Suche nach einem adäquaten Christusbild (Kultbild?)	54
3. 1. 16. Hypothesen zur originären Funktion der Statuette	57
3. 1. 16. 1. als Teil eines Sarkophagreliefs	57
3. 1. 16. 2. als freistehende Plastik (Exkurs: Frühes Wissen um Christus[kult]bilder)	59
3. 1. 16. 3. als Kultbild	64
3. 1. 17. Zusammenfassung	68
3. 2. Zur Frage der ursprünglichen Funktion von drei Bildnisclipei im christlichen Kultbereich	70
3. 2. 1. Provenienz der Bildnistondi	71
3. 2. 2. Beschreibung der Bildnistondi	72
3. 2. 2. 1. Christusbüste, Mainz Landesmuseum, Prinz Johann Georg Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität, Inv. 134	72

3. 2. 2. 2. Büste der Jungfrau Maria, Kairo, Koptisches Museum, Inv. 9104	
Büste des Erzengels Michael, Kairo, Koptisches Museum , Inv. 9105	73
3. 2. 3. Stilistische Besonderheiten	75
3. 2. 4. Zur Homogenität byzantinischer Bildnisschemata	76
3. 2. 5. Die Bildnisform der imago clipeata	77
3. 2. 6. Theorien zur ursprünglichen Funktion der drei Bildnistondi	80
3. 2. 6. 1. Einzeln als Bildaufsatz von Altar- oder Prozessionskreuzen	80
3. 2. 6. 2. Exkurs: zur Entstehung des Labarums	82
3. 2. 6. 3. Kreuz und Christusbüste als typologische Einheit?	87
3. 2. 6. 4. Das Bildnismedaillon Christi in der Kreuzvierung	91
3. 2. 6. 5. Alle drei Tondi gemeinsam auf einem Kreuz	94
3. 2. 6. 6. Auf einem Templon (im Kontext mit einer Deesis?)	96
3. 2. 6. 7. Als Bekrönung von Zeremonienstäben	97
3. 2. 6. 8. Eingefügt im Mauerverband	100
3. 2. 7. Zusammenfassung	101
3. 3. Die Entstehung des christlichen Kultbilds im Westen	102
3. 3. 1. Anfänge der römischen Ikonen	102
3. 3. 2. Römische Ikonen der Spätantike	104
3. 3. 2. 1. Marienikone von S. Maria in Trastevere	104
3. 3. 2. 2. Marienikone von S. Maria Maggiore	110
3. 3. 2. 3. Christusikone Sancta Sanctorum, Lateran	114
3. 3. 2. 4. Marienikone, vermutlich aus S. Maria Antiqua, heute S. Francesca (ehemals S. Maria Nuova)	118
3. 3. 2. 5. Marienikone der Basilika S. Maria ad Martyres (=Pantheon)	121
3. 3. 2. 6. Marienikone „Monasterium Tempuli“ (Advocata, Rhomaia), S. Maria del Rosario am Monte Mario, vormals S. Sisto Vecchio	122
3. 3. 3. Zusammenfassung	125
3. 4. Vom antiken Tafelbild zur römischen Ikone	126
3. 4. 1. Fragen zu Material, Technik, Stil, Ikonographie und Provenienz der Christusikone Sancta Sanctorum vom Lateran	126
3. 4. 1. 1. Exkurs: Vorikonoklastische Tafelmalerei in Ägypten. Das ägyptische Mumienporträt	128
3. 4. 1. 2. Technik	130
3. 4. 1. 3. Ikonographie	131
3. 4. 1. 4. Formale und inhaltliche Parallelen zu ägyptischen Tafelbildern außerhalb der Gattung „Mumienporträt“	132
3. 4. 1. 5. Die Christusikone Sancta Sanctorum vom Lateran und ihre ikonographischen Voraussetzungen im Westen	136
3. 4. 1. 6. Vom Martyrerkult zum römischen Kultbild	141
3. 4. 2. Zusammenfassung	143
3. 5. Die Entwicklung der Marien- und Heiligenikone aus der römischen Sepulkralkunst	143
3. 5. 1. Vom ägyptischen Mumienporträt zum römischen Totenporträt. Formale Parallelen und ikonographische Übereinstimmungen	143
3. 5. 2. Die Marienikone in der Tradition römischer Sepulkralkunst	146
3. 5. 3. Zusammenfassung	153
3. 6. Unterschiedliche Medien in der Funktion von Ikonen	153
3. 6. 1. Wand- und Deckenmalerei	154
3. 6. 2. Mosaik	156
3. 6. 3. Steinrelief	157
3. 6. 4. Elfenbein	159

3. 6. 5. Textil	159
3. 7. Zusammenfassung	160
4. Kurzfassung der Dissertation	160
4. 1. Deutsche Fassung	160
4. 2. English Abstract	162
5. Tafeln	165
6. Abbildungsnachweis	179
6. 1. Abbildungen	179
6. 2. Tafeln	184
7. Abkürzungsverzeichnis	185
8. Literaturverzeichnis	187
8. 1. Antike und spätantike Schriftquellen	187
8. 2. Apokryphen	192
8. 3. Bibelstellen	192
8. 4. Weitere Literatur	193
9. Lebenslauf	204

.

1. Einleitung

Obwohl das frühe Christentum durch das mosaische Bilderverbot des Alten Testaments und durch die Konfrontation mit dem Kaiserkult schwer belastet war, ist eine Kontinuität des Kultbildgebrauchs in der Spätantike anzunehmen.

Der erste Teil der Arbeit ist einem dreidimensionalen Bildwerk aus dieser Epoche gewidmet, das den Wissenschaftlern der frühchristlichen Archäologie nach wie vor Rätsel in Bezug auf seine Funktion aufgibt. Christliche Kultbilder sind bis auf wenige Ausnahmen zweidimensional. Die Dreidimensionalität von Statuen war zu sehr mit der Bedeutung „Götzenbild“ (εἰδωλον) und dem damit verbundenen alttestamentarischen Bilderverbot (Ex 34,17) behaftet¹, dennoch entstanden vereinzelt vollplastische Werke. Es stellt sich die Frage, ob dieses ungewöhnliche Monument, die Sitzstatuette eines Jünglings im Museo Nazionale Romano, tatsächlich die Figur des lehrenden jugendlichen Christus darstellt und möglicherweise sogar als frühchristliches Kultbild verehrt wurde.

Weiters werden Werke der Kleinkunst, drei Bildnisclipei im Koptischen Museum von Kairo und Mainzer Landesmuseum einer ausführlichen Betrachtung unterzogen. Die Frage, ob ihr ursprünglicher Verwendungszweck im christlichen Kultbereich zu suchen ist, wäre dabei zu erörtern.

Zuletzt werden, ausgehend von den frühesten erhaltenen römischen Ikonen, folgende Fragen behandelt: gab es eine von Byzanz unabhängige Entwicklung des römischen Bilderkults? Wurden formale und inhaltliche Vorbilder orientalischer Tafelmalerei (Mumienporträts) bis zu den Anfängen römischer Ikonenmalerei tradiert? Wie verlief in Rom die allmähliche Lösung aus größeren Kompositionszusammenhängen von Wand- und Deckenmalereien in Richtung isoliertes Kultbild (Ikone)?

Es wird der Versuch unternommen die Objekte unter Heranziehung materieller und literarischer Quellen typologisch, stilistisch, ikonographisch und ikonologisch einzuordnen und ihre möglichen Funktionen aufzuzeigen.

Eine Reihe weiterer Fragenkomplexe wird dabei zu berühren sein, wie beispielsweise:

- In welcher Weise erfolgte die formale Assimilation des Christusbildes an die Götterwelt der Antike?
- Welche traditionellen Funktionen übernahmen die neuen christlichen Kultbilder?
- Welche Rolle spielten im frühen Christentum dreidimensionale Bildwerke in der Tradition antiker Kultbilder?
- In welcher Weise erfolgte die formale und symbolische Assimilation des christlichen Kultbildes an das römische Herrscherkultbild? Wie wird Konstantins legendäre *summa divinitas*² allmählich auf den einen christlichen Gott übertragen, der keine anderen Götter neben sich duldet?

In der Einführung wird der Begriff „Kultbild“ definiert, antike Bezeichnungen werden genannt und Erscheinungsformen des griechisch/römischen Kultbilds vorgestellt. Opferhandlungen, Rituale und die religiöse und gesellschaftliche Stellung des antiken

¹ Näheres bei S. SCHROER, *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament*. Freiburg – Göttingen 1987, 190f.; C. DOHMEN, *Das Bilderverbot, seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*. Frankfurt am Main ²1987, 15 – 33 und 262 – 277; DERS., *Exodus 19 - 40*. Freiburg – Basel – Wien 2004, 301 – 316.

² Vgl. die Zusammenfassung der verschiedenen Interpretationen bei TH. GRUENEWALD, *Constantinus Maximus Augustus. Herrschaftspropaganda in der zeitgenössischen Überlieferung*. *Historia: Einzelschriften* 64. Stuttgart 1990, 78 – 86.

Kultbilds werden mit Hinweisen auf weiterführende Literatur in knapper Form behandelt, Vergleiche mit christlichen Kultbildern so weit als möglich aufgezeigt.

2. Einführung

Es ist eine Fülle von Literatur vorhanden, die sich mit Abhandlungen über das antike Götterkultbild³ befasst. Chronologisch werden in der Regel zunächst frühe Idole⁴ und Xoana genannt, die aufgrund ihres hohen Alters und ihrer ungewissen Herkunft der Legende nach göttlichen Ursprungs waren. Das Aussehen, die Größe⁵ und das Material dieser frühen Kultbilder spielte dabei keine Rolle. Ihre altertümliche und bisweilen un griechische und unheimliche Erscheinungsform wurde mit ihrer Ankunft aus der Ferne erklärt: Sie waren vom Meer aufgetaucht,⁶ von weit her mitgebracht oder vom Himmel gefallen⁷. War dies nicht der Fall, musste eine Einweihung erfolgen, welche die göttliche Funktion garantierte⁸. Die brettartigen, unterlebensgroßen und teilweise anikonischen⁹ Kultbilder aus Holz (Xoana) gab es im Allgemeinen¹⁰ nur bis zum Aufkommen monumentaler Plastik am Ende des siebenten

³ H. FUNKE, *RAC* 11 (1981) Sp. 659 – 828 s. v. Götterbild. Unter dem Stichwort „Götterbild“ werden auch antike Kultbilder (nichtchristliche und christliche) mit weiterführender Literatur behandelt.

⁴ Vgl. dazu: R. HÄGG, Ritual in Mycenaean Greece. In: F. GRAF (Hg.), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert. Castelen bei Basel 15. – 18. März 1996*. Stuttgart 1998, 108f. K. KILIAN, der Ausgräber von Tiryns, nimmt an, dass es sich bei den dort gefundenen Tonfigürchen (III C) aufgrund ihrer emporgerichteten Arme und der Platzierung und ihres Arrangements im Inneren des Kultbaus um Abbildungen von Göttern, vorsichtig ausgedrückt um Kultidole handelt (Nachzeichnung Fig. 5, Mykene, Terrakottafiguren vom „Tempel“. Nach A. MOORE).

⁵ Vgl. dazu: O. KEEL, Warum im Jerusalemer Tempel kein anthropomorphes Kultbild gestanden haben dürfte. In: G. BOEHM (Hg.), *Homo pictor*. München 2001, 269.

⁶ Vgl. dazu: F. GRAF, *Nordionische Kulte. Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulte von Chios, Erythrai, Klazomenai und Phokaia*. Rom 1985, 298 – 305; F. GRAF bringt einige Beispiele von Legenden über angeschwemmte Kultbilder: Laut Pausanias (*Periegesis* 7, 5, 5/8) sei das Kultbild des Herakles auf einem Floß von Tyros nach Ionien gefahren, in Erythrai an einem Vorgebirge hängengeblieben und von Thrakerinnen mit ihrem Haar an Land gezogen worden. Vom Hermesbild aus der nordgriechischen Stadt Ainos erzählt die Legende, dass es von Fischern in ihren Netzen an Land gezogen wurde. Die Fischer wollten das völlig unansehnliche Bild zerstören. Als es sich aber weder zerhacken noch verbrennen ließ, warfen sie es ins Meer zurück. Erst als sie es noch zweimal an Land gezogen hatten, erkannten sie es als göttlich und stellten es in der Stadt auf. Ähnliches wird von einer aus Olivenholz geschnitzten Maske des Dionysos erzählt, welche die Fischer mehrmals im Netz hatten (Paus. *Periegesis* 10, 19, 3). Allen Kultbildern gemeinsam ist ihr fremdartiges, un griechisches Aussehen, das durch ihre unbestimmte Herkunft aus dem Meer erklärt wird. Die so genannten Anschwemmungssagen sind bis in die christliche Legendendichtung hinein gut belegt. Vgl. dazu: J. KROLL, *Festschrift F. von der Leyden*. München 1963, 251 – 253. J. KROLL will alle Mythen, einschließlich der christlichen Legenden vom Osirismythos ableiten (eine historisch nicht problemlose Herleitung).

⁷ Nach Menodot habe Admete, auf der Flucht vor ihrem Vater Eurystheus, das Kultbild der samischen Hera aus ihrer eigentlichen Heimat, der Argolis mitgenommen (Fr. Hist. 541/1, 15). Das Bild der Artemis von Ephesos und der Artemis Tauropolos in Halai (E. IT 88) fielen vom Himmel. Das Kultbild der Artemis Tauropolos galt als behauener Holzblock (Clem. Al. *Protr.* 4, 46, 3).

⁸ E. SIMON, *Die Götter der Griechen*. München 1998, 20.

⁹ E. LICHTENECKER vermutet beispielsweise, das älteste Kultbild der Artemis von Ephesos sei anikonisch gewesen (E. LICHTENECKER, *Die Kultbilder der Artemis von Ephesos*. Diss., Tübingen 1952, 170). Vgl. weiters: R. FLEISCHER, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*. Leiden 1973, 123ff. und 365f.; K. DOWDEN, *The realities of cult from antiquity to the Middle Ages*. London – New York 2000, 118ff.; W. BURKERT, *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*. Berlin 1990, 40; DERS., *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin 1972, 189f.; F. GRAF (1985) 82 – 97, 301, 306 und 413.

¹⁰ Anikonische Kultbilder wie Pfeiler, Steine, Säulen und andere Objekte wurden fallweise auch noch in klassischer Zeit verehrt. Prominentestes Beispiel ist die Säule im Tempel zu Delphi, die als Apollo verehrt wurde (Clem. Al. *Strom.* I 164, 3). Das Gleiche gilt für Dionysos (Abb. auf einer apulischen Oinochoe, 4. Jh. v. Chr., Bonn, Akad. Kunstmus., Inv. 2666) und den Zeuspfeiler (Abb. auf einer apulischen Amphora, 4. Jh. v. Chr., London, British Museum, Inv. F 331). Vgl. dazu: D. METZLER, Anikonische Darstellungen. In: E. J. BRILL (ed.),

Jahrhunderts v. Chr. Ab diesem Zeitpunkt war das griechische Kultbild anthropomorph, dreidimensional und meist überlebensgroß. Zweidimensionale Kultbilder finden wir weder in der griechischen noch in der römischen Antike, erst das frühe Christentum verwendet dafür überwiegend solche Bildträger.



Abb. 1: Tonstatuette im Typus der Athena Polias aus Athen, Akropolis (Zeichnung), Berlin, SMB – SPK



Abb. 2: Kopf der Hera von ihrem Kultbild im Heraion von Olympia, Olympia Museum

Das „Kultbild“¹¹ war in der Antike kein absolut gesetzter Begriff. Es wurde in unterschiedlichen Epochen, Regionen und Kulturkreisen anders verehrt und wahrgenommen, die Terminologie ist uneinheitlich (ἄγαλμα, εἰκών; *imago*, *simulacrum*, *effigies*)¹². Der Gesellschaft war die Unterscheidung zwischen Götter- und Kultbild offensichtlich geläufig. Erst die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts beschäftigte sich mit der Terminologie, Definition und Klassifizierung des antiken Kultbilds, ohne dabei auf eindeutige Ergebnisse zu stoßen. Parallelen findet man im Christentum, wo die Grenzen zwischen Verehrungsbild und Kultbild bisweilen in einer Grauzone liegen. In der Praxis ist das antike Kultbild oft schwer vom Götter- oder Votivbild zu unterscheiden. Es nimmt eine Art Mittlerfunktion zwischen Mensch und Gott ein, ist aber nicht zwingend die Gottheit selbst¹³. Die anthropomorphe Statue ist eher als Aufenthaltsort und adäquater Sitz für die temporäre Anwesenheit eines

Approaches to Iconology. Leiden 1985 – 1986, Abb. 1 – 3; M. HUTTER, Kultstelen und Baityloi. Die Ausstrahlung eines syrischen religiösen Phänomens nach Kleinasien und Israel: In: B. JANOWSKY – K. KOCH – G. WILHELM (Hg.), *Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament. Internationales Symposium Hamburg (Orbis Biblicus et Orientalis, 129)*. Freiburg CH 1993, 87 – 108.

¹¹ Der Begriff „Kult“ ist von dem lateinischen Wort *colo*, *colere*, *colui*, *cultus* abzuleiten, was „verehren“, „huldigen“ oder „anbeten“ bedeutet.

¹² Vgl. dazu: U. EGELHAAF-GAISER, *Kulträume im römischen Alltag. Das Isisbuch des Apuleius und der Ort von Religion im kaiserzeitlichen Rom*. Stuttgart 2000, 156f.; D. DAMASKOS, *Untersuchungen zu hellenistischen Kultbildern*. Stuttgart 1999, 297 – 304; E. I. FAULSTICH, *Hellenistische Kultstatuen und ihre Vorbilder*. Frankfurt am Main 1997, 26 – 38.

¹³ DERS., *Ebd.*, 26.

Gottes gedacht, was auch die Opfer¹⁴ vor und die rituellen Tätigkeiten¹⁵ rund um die Kultbilder erklärt. B. GLADIGOW weist darauf hin, dass das altmediterrane Kultbild – im Unterschied zum Götterbild – als Instrument zahlreicher sozialer Kontakte zwischen Priestern und Gläubigen fungiert¹⁶. Es wird begrüßt, angeredet, berührt und geküsst¹⁷, ein Brauch, der auch heute noch bei der Ikonenverehrung der Ostkirche weiterlebt. Alltagshandlungen wie Ernährung, Waschen, Schminken und Einkleiden gehören genauso zum Ritus des antiken Kultbildes wie Räucherwerk, musikalische Veranstaltungen bis hin zur Ausfahrt und zum Besuch des Theaters und Zirkus¹⁸ (Gelegenheiten, wo das Volk die Kultbilder der Götter außerhalb des Tempels sehen konnte). Die Kultbilder zeigen durchaus Erscheinungsformen menschlichen Verhaltens. Sie sprechen, lachen, weinen, schwitzen und bluten. Sie werden durch Fesselung¹⁹ vor dem Davonlaufen gehindert, verspottet²⁰ und, wenn sie bestimmte Vorstellungen nicht erfüllen, sogar geschlagen²¹.

Nur wenige Fragmente von heidnischen Kultstatuen und Kultbildbasen, die als gesichert gelten, sind erhalten (Abb. 1 und 2). Vergängliches Material wie Holz, Edelmetall, das eingeschmolzen, und Kultbilder, die von Anhängern anderer Glaubensgemeinschaften absichtlich zerstört²² wurden, sind die Ursache der geringen materiellen Hinterlassenschaften.

Im Christentum wird der Begriff „Kultbild“ in der Regel mit dem Terminus „Ikone“ (εἰκών = Bild, Abbild) gleichgesetzt. Die Ikone steht formal und funktional in der Tradition antiker Kultbilder. Neben dem Götterkultbild befindet sie sich auch in der Nachfolge des Herrscher- und Totenkultbildnisses. Die Zweidimensionalität der Ikonen betont das Abbild der Wirklichkeit und gibt nicht vor, die Wirklichkeit selbst zu sein. Die einem Bild erwiesene Ehre geht auf das Urbild des Dargestellten über. Ikonen dienen als Mittler zwischen Diesseits und Jenseits, als Stellvertreter Christi und der Heiligen. Sie übernehmen damit die Rolle der direkten Intervention des Himmels, welche bis dahin die Reliquien der Heiligen erfüllt hatten.

Zwei Gattungen der neuen christlichen Kultbilder wurden als besonders authentische Darstellungen verehrt. Sie waren der Legende nach entweder himmlischen Ursprungs oder durch einen Abdruck



Abb. 3: Alte Bibliothek des Katharinenklosters auf dem Sinai

¹⁴ F. GRAF (1985) 250f.; P. C. FINNEY, *The invisible God. The earliest Christians on Art*. New York 1994, 20; F. GRAF (1998) 126 – 142; U. EGELHAAF-GAISER (2000) 383.

¹⁵ Vgl. dazu: F. GRAF (1998) 47f. und 62.

¹⁶ B. GLADIGOW, Präsenz der Bilder – Präsenz der Götter. Kultbilder und Bilder der Götter in der griechischen Religion. In: E. J. BRILL (1985 – 1986) 114 – 116.

¹⁷ Vgl. dazu: U. EGELHAAF-GAISER (2000) 144, 157f. und 353.

¹⁸ H. G. KIPPENBERG (ed.), *Approaches to iconology*. Leiden 1985 – 1986, 114ff.; T. PODELLA, *Das Lichtkleid JHWHs. Untersuchungen zur Gestaltbarkeit Gottes im Alten Testament und seiner altorientalischen Umwelt*. Tübingen 1996, 109.

¹⁹ F. GRAF (1985) 81 – 97 und 266; H. G. KIPPENBERG (1985 – 1986) 118.

²⁰ S. SCHROER (1987) 350ff.; U. EGELHAAF-GAISER (2000) 121 und 132 – 134.

²¹ F. GRAF (1985) 302.

²² Näheres bei: T. SCHEER, Die Kultbilder der Antike in der Spätantike. In: N. ZIMMERMANN (Hg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*. Mainz am Rhein 2001, 36 – 41; vgl. weiters: R. MERKELBACH, *Isis Regina – Zeus Serapis. Die griechisch-ägyptische Religion nach Quellen dargestellt*. München 2001, 320 – 329; R. ALBERTZ (Hg.), *Kult, Konflikt und Versöhnung. Beiträge zur kultischen Sühne in religiösen, sozialen und politischen Auseinandersetzungen des antiken Mittelmeerraumes*. Münster 2001, 269 – 286.

des Antlitzes Christi auf ein Tuch zu seinen Lebzeiten entstanden, da es nicht möglich sei, das Bild Gottes von Menschenhand herzustellen. Dafür bürgerte sich der Begriff *a-cheiropoiotos* = ἄ-χειροποίητος (nicht von Hand gemacht) ein²³. Der Wille Christi, ein Bild von sich selbst herzustellen, war damit bewiesen und wurde in der Folge auch auf alle weiteren Kopien übertragen. Das urchristliche Tabu des Gottesbildes und die späteren Vorwürfe, die Christen verehrten von Menschen gemalte Tafeln, waren damit ohne Bedeutung.

Die zweite Gattung betrifft die Marienikonen. Es heißt, Maria selbst habe dem Apostel Lukas für ein Porträt Modell gesessen.

Wie den Kultbildern der Griechen wurden auch den Ikonen bisweilen Wunder, wie Schutz vor Krankheiten und feindlichen Belagerern nachgesagt. Troja konnte nur durch den Raub des Palladiums, des Kultbilds der Göttin Pallas Athene erobert werden. Das hl. Mandylion, das Tuchbild Christi, schon im sechsten Jahrhundert bezeugt, rettete die Stadt Edessa vor den Persern. Im Mittelalter wurde es in Konstantinopel als Reichspalladium gehütet²⁴.

Die Ikonen fanden ab dem sechsten Jahrhundert vor allem in der Ostkirche rasche Verbreitung. Im achten Jahrhundert endete der rapide anwachsende Ikonenkult im byzantinischen Bilderstreit, dem meistdiskutierten Kapitel des christlichen Kultbilds²⁵.

Das Katharinenkloster auf dem Sinai besitzt die größte Anzahl früher Ikonen, insgesamt beherbergt es über 2000 Stück²⁶ (Abb. 3). In Rom wurde in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts bei Restaurierungsarbeiten eine kleine Anzahl frühchristlicher Ikonen „wiederentdeckt“, was die Frage nach einer von Byzanz unabhängigen Entwicklung des Bilderkults im Westen in den Raum stellt²⁷.

²³ Das Christusbild und das Kreuz standen gleichsam als Antiidol im Unterschied zum *cheiropoieton*, dem von Hand gemachten heidnischen Idol, „das nur die Trugbilder der Phantasie des Künstlers, der zum Gehilfen des Götzendienstes, der Dämonenverehrung wird, überliefert“ (laut M. BÜCHSEL, *Die Entstehung des Christusporträts*. Mainz am Rhein 2004, 64).

²⁴ H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 2004, 60 – 72. Vgl. weiters: P. C. FINNEY (1994) 50.

²⁵ H. BELTING (*ebd.*) 166. In der älteren Forschung sah man die Ursachen des Bilderstreits in einem generellen kunstfeindlichen Verhalten der frühen Christen, das trotz Warnungen (insbesondere von Epiphanius von Salamis und Eusebius von Cäsarea) mit der konstantinischen Wende gelockert wurde. Seit dem sechsten Jahrhundert wäre der Bilderkult ungehindert überall in der Kirche eingezogen. Der Bildersturm wäre ein letztes, vergebliches Aufbäumen gegen ein „allmähliches Hinübergleiten ins Heidentum“ (K. HOLL) gewesen. Heute wird vermehrt die Ansicht vertreten, dass die frühe Kirche durchaus nicht ein rein spirituelles, völlig „kunstfreies“ Christentum vertrat, wenn auch die Bilderverehrung in der frühen Kirche eher in häretischen Kreisen zu suchen war (CH. SCHÖNBORN, *Die Christus-Ikone*. Wien 1998, 145).

²⁶ Näheres bei: K. WEITZMANN, Zur Kunst des Katharinenklosters. In: J. GALEY, *Das Katharinenkloster auf dem Sinai*. Stuttgart 2003, 119.

²⁷ Vgl. das Kapitel 3. 3. 1. „Anfänge der römischen Ikonen“.

3. Hauptteil

3. 1. Gab es im frühen Christentum dreidimensionale Bildwerke in der Tradition antiker Kultbilder? Überlegungen anhand der Christusstatuette, Rom, Dependance des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 61565

(und Inv. I. 1 192, ehemals Sammlung Sangiorgio) um 380²⁸ (?)
H. 65cm, mit Sockel 72cm, Marmor (Abb. 4 und Taf. 1)

3. 1. 1. Provenienz der Christus (?) Statuette

R. PARIBENI, der damalige Direktor des Thermenmuseums in Rom hat die Sitzstatuette im Jahr 1914 aus dem römischen Kunsthandel (Galleria San Giorgio) erworben. Sie war wegen ihrer jugendlichen, fast mädchenhaften Züge und Formen als *Poetessa seduta, d'arte ellenistica* bezeichnet, doch PARIBENI deutete sie als die Figur des lehrenden Christus. Der Fundort ist nicht mit absoluter Sicherheit festzustellen, vermutlich ist er in Civit  Lavinia (Lanuvium) in den Albanerbergen zu suchen²⁹.

Die Einordnung der Statuette in ihren ehemaligen Kontext, der Ort der Entstehung, die zweifelsfreie Identifikation als jugendliche Christusfigur und deren ursprüngliche Funktion – möglicherweise als Kultbild – sind ungelöste Probleme und sollen in dieser Arbeit behandelt werden.

²⁸ Die Datierungsvorschl ge schwanken zwischen der ersten Hälfte des dritten und dem Ende des vierten Jahrhunderts. E. CALANDRA, Statua di Cristo docente. In: *Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo alle Terme*. Milano 1998, 178 hält beide Möglichkeiten für nicht ausgeschlossen; M. PARDYOV , La statuette du soi - dit Christ enseignant au Museo Nazionale Romano. Remarques   propos de son identification et son style. In: *Anodos. Studies of the Ancient World* 3 (2003) 163 schließt sich der Meinung von E. CALANDRA an; M. SAPELLI, *Museo Nazionale Romano. Arte tardoantica in Palazzo Massimo alle Terme (Guide Electa per la Soprintendenza Archeologica di Roma)*. Rom 1998, 43, Nr. 19 (Mitte des dritten bis Mitte des vierten Jahrhunderts); S. ENSOLI – E. LA ROCCA (eds.), Statuetta di Cristo docente. In: *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Roma, Palazzo Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 april 2001. Roma 2000, 650, Abb. 362 (letztes Viertel des vierten Jahrhunderts.); J. DRESKEN-WEILAND, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 2. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*. Mainz 1998, 45, Taf. 47, 4 – 6, Nr. 32 (theodosianisch); P. ZANKER, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*. München 1995, 274 – 276 (theodosianisch); J. MEISCHNER, Das Porträt der valentinianischen Epoche. *JdI* 107 (1992) 224 (valentinianisch); M. BERGMANN, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*. Wiesbaden 1999, 47f. mit weiterer Literatur und Datierungsvorschl gen (theodosianisch – valentinianisch); H. BRANDENBURG, *Rilievi sculturei costantinopolitani dal IV al VI secoli. XXVI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Ravenna 1979, 22f. (380 – 390); K. WEITZMANN (ed.), *Age of spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Catalogue of the exhibition of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978. The Metropolitan Museum of Art. New York 1979, 524 (about 370 – 380); J. KOLLWITZ, Probleme der theodosianischen Kunst Roms. *RACr* 69 (1963) 199 (Ende des vierten Jahrhunderts); ältere Autoren datieren die Christusstatuette konstantinisch, vielleicht noch älter; vgl.: O. THULIN, *Die Christus-Statuette im Museo Nazionale Romano*. *MDAI.RM* 44 (1929) 202, Anm. I (konstantinisch); A. GRABAR, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I.* München 1967, 320 (drittes Jahrhundert).

²⁹ O. THULIN (ebd.) 202.

3. 1. 2. Material

Die Skulptur besteht aus zwei separaten Teilen, die getrennt voneinander und aus verschiedenen weißen Marmorsorten gearbeitet sind. Der Sessel ist aus grobkörnigerem griechischem oder kleinasiatischem Marmor, die vollplastisch gearbeitete Statuette aus feinerem, italienischem, lunensischem³⁰ (heute Carrara) Marmor gefertigt.



Abb. 4: Christusstatuette, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme

3. 1. 3. Beschreibung

Die raffiniert gearbeitete Statuette stellt einen Jüngling mit langem lockigem Haar dar, das deutlich den Gebrauch des Bohrers erkennen lässt. Die jugendliche, bartlose Figur sitzt leicht nach vor geneigt auf einem Stuhl, der auf einem kleinen Steinsockel befestigt ist. Bekleidet ist sie mit einer kurzärmeligen Tunika (*tunica manicata*), einem Pallium und dem üblichen, dazu

³⁰ (Ebd.) 203. E. CALANDRA bestätigt die von THULIN angeführte Herkunft der beiden Marmorsorten. Der für die Basis und den Sessel verwendete griechische Marmor zeigt heute die typische gelbliche Patina (E. CALANDRA [1998] 178). Der lunensische Marmor wurde auf den Mondbergen in Etrurien gebrochen. Es wurden weiße und vielfarbige Steine gefunden, von einer Art die ins Himmelblaue fällt. Der lunensische Marmor war in großer Menge und Größe vorhanden, sodass auch Säulen und sehr große Tafeln, die aus einem einzigen Stück gefertigt wurden, für die Baukunst Roms und anderer Städte Verwendung fanden. In alten Inschriften wird er *Marmorum Lunensium* genannt, Juvenal nennt ihn *Ligustica Saxa*. (D. J. G. KRÜNTZ, *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirtschaft in alphabetischer Ordnung*. 1773 – 1858, s. v. „Marmor“: www.krueantz1.uni-trier.de. (Computerausdruck vom 27. 12. 2006).

passenden römischen Schuhwerk: der *solea*, einer Riemensandale, welche die Zehen frei lässt und nur durch Stege über dem Rist, Vorfuß und Knöchel verbunden ist. Über der Ferse ist der Schuh hochgezogen und vorne geschnürt.

Das von der rechten Hüfte über beide Beine gebreitete Pallium führt in reichen Fächerfalten zu dem erhöhten linken Knie. Der über den Rücken schräg gelegte Mantel fällt über die linke Schulter wieder nach vorn und bedeckt den linken Arm bis zum Handgelenk. Im Gegensatz zur Basis und dem Stuhl sind der Sitzende und seine Bekleidung stark bestoßen und weisen einige nennenswerte Beschädigungen auf. Der rechte, vermutlich in einem Redegestus nach vor gestreckte Unterarm ist etwa in der Mitte abgebrochen. Die Linke umfasst die beiden aufgewickelten Enden eines Rotulus, dessen aufgerolltes Blatt verloren ist. Weiters fehlen der linke Zeigefinger, der rechte Vorfuß, die Nasenspitze und einige kleine Teile am Haar und der Draperie. Am rechten Oberschenkel ist der Rest eines Verbindungsstegs erhalten. Die an der Vorderseite und bis etwa zur Hälfte an den beiden Seiten gekahlte Plinthe hat unregelmäßige Trapezform. Sie ist an der Ober- und Unterseite mit einem profilierten Rand versehen. Die Rückseite und die hinteren Seitenhälften sind unbearbeitet.

Die in weichen Falten fallende Tunika umspielt locker den Oberkörper und ist in Taillenhöhe leicht eingezogen, sodass eine kleine Wölbung der rechten Brust entsteht, während die linke nahezu flach unter dem fließenden Gewand verborgen bleibt. Der rechte, nach vor gestellte (fragmentierte) Fuß ruht mit der ganzen Sohle auf dem Sockel auf, während der linke, nach hinten gerückte Fuß nur mit den Zehenspitzen den Boden berührt. Die Stellung der Beine vermittelt den Eindruck von Unruhe, Tatendrang und Beweglichkeit, als wäre die jugendliche Gestalt im Begriff, sich zu erheben. Die Haltung der Arme entspricht der Stellung der Beine: Die Rechte weist vom Körper weg nach vor, der linke, leicht verkürzte Arm, mit dem *volumen* in der Hand, liegt eng am Körper an und berührt mit dem kleinen Finger den Oberschenkel des angezogenen Beines.

Das über die relativ weit geöffneten Beine gezogene Pallium liegt – trotz der darunter zu denkenden Tunika – am vorgestreckten rechten Bein und am linken Knie so eng an, dass der Eindruck eines dünnen Mantelstoffes erweckt wird. Das am rechten Bein wie nass anklebende Pallium und die damit bezweckte klare Angabe von Körperlichkeit sind in der frühchristlichen (Sarkophag)Plastik ohne Parallele. Gemeinsam mit dem Einhalten eines „Kontraposts im Sitzmotiv“ werden klassische Traditionen spürbar.

Der Kopf ist ein wenig nach rechts gewendet, der Blick der weit geöffneten Augen mit gebohrten Pupillen³¹ himmelwärts³² gerichtet, der schön geformte Mund leicht zum Sprechen

³¹ Die gebohrte Pupille wird seit 350 n. Chr., der Zeit des „schönen Stils“ zu einem wichtigen Ausdrucksmittel, an dem die theodosianische Plastik bis ins fünfte Jahrhundert festhält (F. GERKE, *Christus in der spätantiken Plastik*. Mainz 1948, 33).

³² Vgl. dazu B. SCHWEITZER, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*. Tübingen 1953, 70f.: SCHWEITZER weist darauf hin, dass seit dem vierten Jh. v. Chr. (vergöttlichte) Figuren mit himmelwärts gerichteten Blick dargestellt wurden. Kaiser Konstantin dürfte in Anknüpfung an hellenistische Vorbilder diese Tradition wieder aufgenommen haben, der kolossale Kopf der Statue Konstantins aus der Maxentiusbasilika (heute im Hof des Konservatorenpalastes in Rom) und Goldmedaillons mit dem Kopf des Kaisers (im Profil) mit himmelwärts gerichteten Blick beweisen dies. Eusebius (Eus. v. C. IV, 15, 16) hat den in der Alexandertradition stehenden „Blick nach oben“ christianisiert und als Gebetshaltung interpretiert. Obwohl Konstantin nicht als genuin christlicher Herrscher zu bezeichnen ist, haben seine Bilder die christliche Kunst maßgeblich beeinflusst. Eusebius sieht in der „Gebetshaltung“ Konstantins dessen Verbot bekundet, sein Bild in Götzentempeln aufzustellen und davor zu opfern (H. P. L'ORANGE, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284 – 361 n. Chr.* Berlin 1984, 53). Auffällig ist dabei, dass Eusebius den durch die alexandrinische Ikonographie der Münzporträts und des Kolossalkopfes unbestreitbar propagierten universalen Herrschaftsanspruch verschweigt und stattdessen Konstantins Porträt christlich interpretiert. Die Lesbarkeit nach beiden Seiten hin, für Heiden wie auch für Christen, blieb damit gewahrt. Für die Heiden war es die Alexandertradition, für die Christen eine Bibelstelle: In der Bibel heißt es von Christus im Abschiedsgebet an seinen Vater: „Und er erhob seine Augen zum Himmel und sprach: Vater die Stunde ist da“ (Joh 17,1); bei der Erweckung des Lazarus: „Jesus aber erhob seine Augen und sprach: Vater ich danke dir, dass Du mich erhört hast“ (Joh 11,42).

geöffnet. Reich gelocktes Haar, mit der Andeutung eines Mittelscheitels, umrahmt kranzförmig die weichen, nahezu kindlichen Gesichtszüge, welche durch die besondere Feinheit der Oberfläche charakterisiert sind. Der Hals ist relativ lang. Die Kalotte ist glatt, kappenartig umschlossen und nur mäßig durch die Angabe wellenförmiger Haarsträhnen am Hinterkopf differenziert. Einzelne dicke Strähnen fallen bis in den Nacken herab, wo sie mit der Hautoberfläche teigig verschmelzen.

Der Faltstuhl (lat.: *sella*, griech.: δίφρος³³) hat eine Rückenlehne, die mit einem in symmetrische, V-förmig angeordnete Falten gelegten Tuch drapiert ist³⁴. WEITZMANN meint, der mit einem Ehrentuch verkleidete Sessel verdeutliche die Allusion auf eine thronende Götterstatue³⁵. Meines Erachtens handelt es sich bei dem mantelartigen Tuch, das über die Rückenlehne des Faltstuhls hinabfällt, nur um ein übliches Ausstattungselement von antiken Klappstühlen mit Lehnen und nicht um ein Ehrentuch. Das Tuch verleiht der Skulptur darüber hinaus größeren Halt und Stabilität.

Das auf der Sitzfläche ruhende Kissen ist nur an der Rückseite wahrnehmbar, seitlich wurde es abgearbeitet.

Die überkreuzten gedrechselten Beine der *sella* enden in Löwenfüßen. Die Asymmetrie der Füße des Faltstuhls sorgt gemeinsam mit dem unter der Sitzfläche angebrachten kräftigen runden Sockel für eine bessere Verankerung in der Basis.

3. 1. 4. Typus der Sitzstatuette

Der Typus der männlichen Sitzstatue steht in einer langen Traditionskette verschiedener Einflussphären: Beginnend³⁶ mit Götterstatuen des thronenden Zeus bis zu späten synkretistischen Gottheiten wie Serapis, über sitzende Philosophenstatuen der Klassik bis zu römischen Privatpersonen im Habitus des Philosophen oder Majestasdarstellungen weltlicher Herrscher. All diese Vorbilder sind bei der Entstehung der kleinen Sitzfigur Pate gestanden. Man kann dazu bemerken, dass diese Parallelen weit hergeholt sind: Buchrolle und Redegestus, ein bescheidener Klappstuhl und das jugendliche, nahezu kindlich - unschuldige Aussehen der Statuette schaffen eine völlig neue Idealgestalt des jugendlichen Friedensbringers³⁷ oder, wie vielleicht latent beabsichtigt, eine neue Kultfigur. Dem ikonographischen Typus des Sitzenden mit Rotulus und Redegebärde begegnen wir im dritten Jahrhundert im sepulkralen Bereich in Malerei und Plastik. Auf Sarkophagen tritt der Verstorbene häufig in szenischen Zusammenhängen als μουσικός ἀνὴρ auf, wo er im Kreis der Musen seine persönliche Apotheose erfährt. Auf einem Riefelsarkophag im Thermenmuseum wurde die Zahl der Musen reduziert (Abb. 5). Im Mittelfeld sitzt ein jugendlicher Dichter mit Buchrolle und Zeigegestus zwischen einer Muse und einem bärtigen

³³ Sella (δίφρος) = Sessel, Stuhl. Er kommt in der Antike in verschiedenen Formen vor, teils mit, teils ohne Lehnen. Die Variante ohne Lehnen ruhte entweder auf vier senkrechten Beinen oder sie hatte sägebockartige Füße. Letztere konnte zusammengeklappt werden, da der Sitz aus Riemengeflecht bestand. Die im Alltag verwendeten Lehnssessel glichen im Wesentlichen unseren heutigen Stühlen und hatten mehr oder weniger zurückgebogene Rückenlehnen. Um weicher zu sitzen, legte man auf den Sitz ein Kissen und hängte über die Lehne eine Decke. Die Stühle waren aus Holz, aber auch aus Metall und Elfenbein (*sella curulis* = mit Elfenbein, später auch mit Gold ausgelegter Ehrenstuhl). Computerausdruck vom 31. 12. 2006: <http://susi.e.technik.uni-ulm.de8080/Meyers2/seite/werk/meyers/band/14/seite/o849/>. Vgl. weiters: TH. SCHÄFER, *Sella curulis und fascies; zur Repräsentation römischer Magistrate*. *MDAI.R.Erg.* 29 (1989) 17 – 195; H. GABELMANN, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*. Darmstadt 1984, 156f.

³⁴ Es könnte sich auch um einen κλισμός handeln, einen Schemel mit Rückenlehne ohne Armstützen. Δίφροι waren reicher gearbeitet und seltener in Gebrauch.

³⁵ K. WEITZMANN (1979) 524.

³⁶ Die archaischen Sitzfiguren der Branchiden werden in diesem Zusammenhang bewusst vernachlässigt.

³⁷ Auf das theodosianische, kindliche Kaiserbild wird in späteren Zusammenhang (Kapitel 3. 1. 14) eingegangen.

Alten. Der Habitus und das lockige lange Haar des jugendlichen Verstorbenen entsprechen in ihrer äußeren Erscheinungsform einem geläufigen Topos, wie wir ihn ab der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts bei der Figur des lehrenden jugendlichen Christus wiederfinden: als Einzelbild oder im Kreise von Aposteln, Heiligen, Märtyrern oder Verstorbenen tritt er uns in der Katakombenmalerei, Mosaik-, Kleinkunst und Sarkophagplastik gegenüber. Christus erscheint in Philosophenkleidung als Lehrer und Verkünder des Evangeliums, laut Clemens Alexandrinus (Clem. Al. Strom. II, 11, 48, 1) der wahren Philosophie³⁸.

Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen der Szene am paganen Riefelsarkophag des dritten Jahrhunderts und sämtlichen szenischen Darstellungen des lehrenden Christus, die wir aus nachkonstantinischer Zeit kennen, ist allerdings gegeben: beim jugendlichen Poeten fehlt sowohl die Hervorhebung und Absonderung des Protagonisten, etwa mittels eines erhöhten Sitzes, als auch die ehrfürchtige Unterordnung oder eine der Hierarchie entsprechende Verkleinerung der Nebenfiguren.



Abb. 5: Der Verstorbene im Habitus eines jugendlichen Philosophen, Riefelsarkophag (Ausschnitt), Rom, Thermenmuseum

³⁸ Vergleiche dazu L. HONNEFELDER, Christliche Theologie als „wahre Philosophie“. In: C. COLPE – L. HONNEFELDER – M. L. BACHMANN (Hg.), *Spätantike und Christentum. Beiträge zur Religions- und Geistesgeschichte der griechisch-römischen Kultur und Zivilisation der Kaiserzeit*. Berlin 1992, 55 – 75.

3. 1. 5. Exkurs: Zur Entstehung des Bildtypus „Philosoph“³⁹

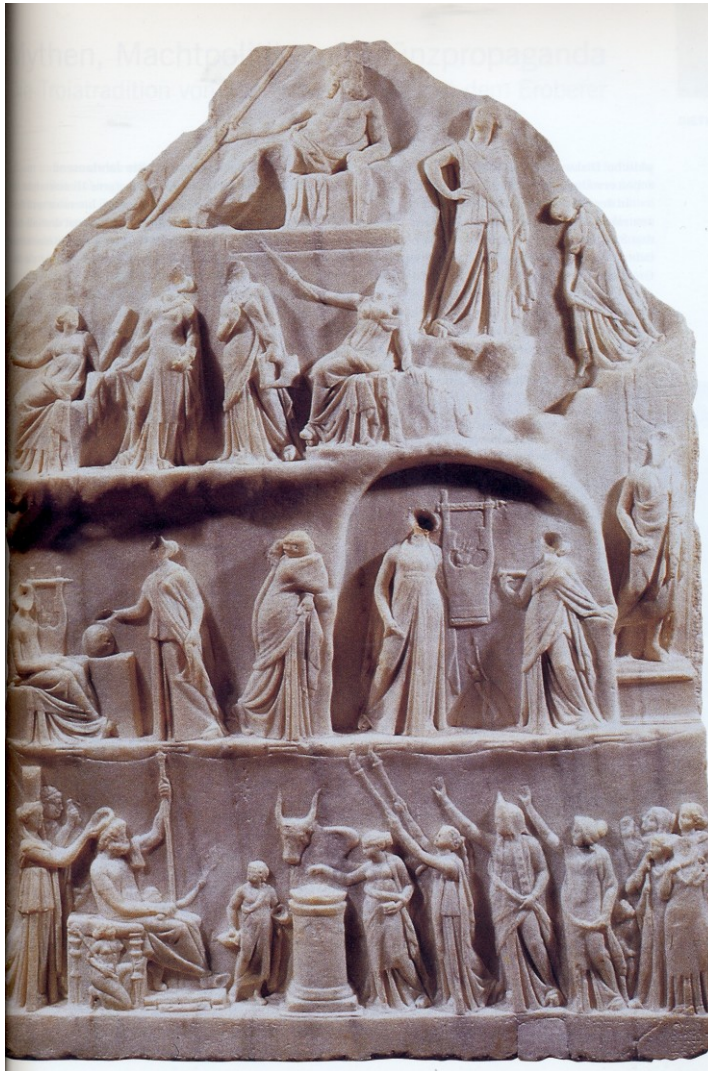


Abb. 6: Weiherelief des Archelaos von Priene, London, British Museum

Die Gestalt des Philosophen unterlag im Laufe der Zeit einem allmählichen Bedeutungswandel. Während die attischen Philosophen und Dichter der klassischen Zeit sich in keiner Weise von Bürgerbildnissen auf Grabreliefs unterscheiden⁴⁰, zeigen Bildnisse hellenistischer Philosophen diese als Seelenführer bis zu kultisch verehrten Leitbildern der Gesellschaft. Die „alten Dichter“ und Philosophen etablierten sich in den hellenistischen Städten zu Leitbildern in allen Lebenslagen und man richtete den jeweiligen Geistesgrößen regelrechte Heroenkulte mit Festen und Opferritualen ein. Der hellenistische Prototyp des göttlich verehrten Weisen ist am Weiherelief des Archelaos von Priene mit der Apotheose Homers bestens dokumentiert (Abb. 6)⁴¹. Die drei oberen Register geben den Musenberg Helikon mit Apollon und den neun Musen wieder. Am untersten Streifen thront der bärtige Dichter mit Zepher und Buchrolle in der Kleidung eines kynischen Philosophen. Die hinter ihm stehende Personifikation des Erdkreises

(Oikumene) setzt ihm den Dichterkranz aufs Haupt, Chronos mit zwei Schriftrollen steht daneben. Vor ihm sind allegorische Figuren versammelt, um ihm zu huldigen und an einem Rundaltar Trank- und Tieropfer darzubringen. Wäre nicht Zeus selbst am Gipfel des Musenbergs mit seinen klassischen Attributen wie Zepher und Adler zu erkennen, könnte man den vergöttlichten Homer für den Göttervater halten. Das Weiherelief des Archelaos gibt auch eine Vorstellung von der Aufstellung von Homerstatuen in den zahlreichen literarisch bezeugten Homerheiligtümern in hellenistischen Städten, wo Homer, der Vater der Dichtkunst, des Mythos, der Religion, ja der Kultur überhaupt, kultische Verehrung genoss⁴². Ausgehend vom Archetypus des von Musen umgebenen, kultbildartig präsentierten „göttlichen“ Homer wird die Gestalt des in Philosophenkleidung mit Buchrolle erscheinenden

³⁹ Vgl. dazu P. ZANKER (1995). Das Buch beschäftigt sich mit den großen Philosophen der griechischen Antike des fünften Jhs. v. Chr. bis zum christlichen Rom um 400 n. Chr.

⁴⁰ Vgl. beispielsweise das Platonporträt, römische Kopie nach einer um die Mitte des vierten Jhs. entstandenen Bildnisstatue (München, Glyptothek, Inv. 548) mit der Darstellung eines attischen Bürgers auf der Grabstele der Korallion in Athen, Kerameikos (PKG.S 1, Abb. 100a und ZANKER [1995] Abb. 34).

⁴¹ K. SCHEFOLD, Apotheose des Homer, Weiherelief des Archelaos von Priene, London British Museum Inv. 2191. PKG.S 1 (1990) 201, Abb. 141.

⁴² P. ZANKER (1995) 156f.

Gelehrten in der Folge zur reinen Symbolfigur des Wissens, später auch zum Inbegriff des verehrten Lehrers und Katecheten⁴³.

Die männliche Gestalt mit Bart, weißer Tunika, Pallium und Buchrolle ist in der römischen Bildkunst ein beliebter Typus des Philosophen oder Lehrers, entspricht aber auch der christlichen Bildkunst von Christus-, Apostel- und Jüngerdarstellungen. Bis in jüngste Zeit hat man diesen Bildtypus als rein christlich gedeutet, das Motiv steht jedoch in der Tradition römischer Kunst. Die Ikonographie entstand unter dem philhellenischen Kaiser Hadrian (117 – 138 n. Chr.), der (vielleicht nur wegen seiner Narben im Gesicht) die Barttracht einführte und ostentativ bei privaten und öffentlichen Anlässen selbst gern als Grieche auftrat⁴⁴. Einen



Abb. 7: Grabstatue des *grammaticus graecus*
M. Mettius Epaphroditus, Rom, Palazzo Altieri

mit Tunika, Pallium und geöffnetem *volumen* dargestellten, auf einem erhöhten Stuhl sitzenden dozierenden Lehrers, der den Kopf zur Seite gewendet, nach oben blickt (Abb. 7).

Unter Gallienus (261 – 268 n. Chr.) wird der Typus des Philosophen unter dem Einfluss Plotins divinisiert, zum Ausdruck von Geist und Bildung hochstilisiert (Plotin, *Enneadi* VI, 7, 22, 20 – 35). Es entsteht der Bildtypus des *θεῖος ἀνὴρ*⁴⁶, der für Gott und den Menschen in

Bart zu tragen galt bis dahin als unrömisch, die Römer hatten sich Jahrhunderte lang rasiert. Dadurch, dass der Kaiser diese neue Mode im Zusammenhang mit griechischer Bildung einführte, war die Verbindung zu einem attischen „Bildungsbart“ oder „Philosophenbart“ gegeben. Die tonangebende intellektuelle Schicht folgte dem Beispiel des Herrschers, die Stilisierung zum explizit mit klassischer Bildung vertrauten Bürger schlug sich in neuen Büsten- und Statuentypen nieder. Die bärtige, mit Tunika und Pallium gekleidete „Bildungsbüste“ bzw. -statue verdrängte zwar nicht vollkommen den bürgerlichen *togatus* oder den Panzer- und Paludamentum - Typus, nahm aber zahlenmäßig einen auffallend breiten Platz daneben ein. Die Stilisierung des „Bildungsbürgers“ zum griechischen Philosophen fand seine Fortsetzung unter Antoninus Pius (138 – 161 n. Chr.), hatte ihren Höhepunkt in den berühmten Philosophenbildnissen von Marc Aurel (161 – 180 n. Chr.) und wurde unter Septimius Severus (193 – 211 n. Chr.) fortgeführt. Laut Tertullian (*de pallio* 6) trugen um 210 n. Chr. in Karthago alle Lehrer, Ärzte, Dichter, Musiker, Sterndeuter usw., das heißt alle, die sich in irgendeiner Weise wissenschaftlich betätigten, das Pallium. Ein Beispiel aus Rom bietet die Grabstatue des *grammaticus graecus* aus severischer Zeit⁴⁵. Es handelt sich um den Typus des

⁴³ F. BISCONTI, La catechesi di Pietro. Una scena controversa. In: F. BISCONTI, *Esegesi e catechesi nei padri (sec. II – IV)*. Roma 1993, 171 – 179.

⁴⁴ P. ZANKER (1995) 207 – 209, Abb. 115. Statue des Kaisers Hadrian im griechischen Bürgermantel aus dem Apollo - Tempel in Kyrene. London, British Museum, Inv. 1381.

⁴⁵ Es handelt sich um die Grabstatue des *grammaticus graecus*, M. Mettius Epaphroditus, eines Freigelassenen in Rom, dem sein ehemaliger Sklave Germanus die Statue vermutlich als Grabdenkmal setzte. Rom, Palazzo Altieri (P. ZANKER [1995] 220f., Abb. 126).

⁴⁶ Vgl. dazu: D. STUTZINGER, *ΘΕΙΟΣ ΑΝΗΡ* – Die Vorstellung vom Außergewöhnlichen, Göttlichen im Menschen. In: *Spätantike und frühes Christentum*. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik. Frankfurt am Main, 16. Dez. 1983 – 11. März 1984, 161 – 175.

gleicher Weise anwendbar wird⁴⁷. Das Gesicht des charismatischen Denkers strahlt Erhabenheit und Güte aus. Schulterlanges lockiges Haar mit Mittelscheitel, das die hohe Stirn betont, und ein gepflegter Bart unterstreichen diese Wirkung⁴⁸. In dieser Phase scheint es ganz natürlich, dass das Christentum dieses Bildschema für die frühchristliche Bildkunst adaptiert und bis heute weitergeführt hat. Der Typus des in Philosophenkleidung gekleideten Christus, bärtig oder unbärtig, in der Regel mit Rotulus und Redegestus im Kreis der Apostel oder zwischen Petrus und Paulus thronend, wird zur Personifikation von Gelehrsamkeit und Katechese.

3. 1. 6. Bildung als Thema römischer Malerei und Plastik

Christen und Heiden wenden diesen Bildtypus in der Spätantike gleichermaßen an. Ob die Figur des Philosophen im christlichen oder nichtchristlichen Sinn zu deuten ist, kann bisweilen nur aus dem unmittelbaren Zusammenhang erklärt werden.

Im Kontext mit dionysischen Motiven erscheint beispielsweise die Figur eines Philosophen auf dem Wandbild eines römischen Hauses aus der Mitte des vierten Jahrhunderts unter dem *titulus Pammachii*, der heutigen Kirche SS. Giovanni e Paolo⁴⁹. Die im gleichen Raum gemalte Orantenfigur schien – gemeinsam mit der Figur des Philosophen – bis vor kurzem ein schlagender Beweis für eine christliche Bilddeutung zu sein. Beide Bildtypen sind in der traditionellen römischen Kunst belegt. Das Vorhandensein dionysischer Masken, von Ziegenböcken, Grotesken, Weinlaub, Blumen und Pflanzen, die ein bukolisches Ambiente evozieren, widerlegen diesen Denkansatz. Die Abbildung eines Apisstiers im Nebenraum und die einer Meeresszene mit Venus im Nymphäum⁵⁰ bestätigen zweifelsohne die Deutung als paganes Bildprogramm. Erst gegen Ende des vierten Jahrhunderts wurde eine Nische im oberen Stockwerk mit Bildern ausgemalt, die in der Literatur als christlich interpretiert werden⁵¹.

Auch die Teilnehmer an der berühmten „anatomischen Lehrstunde“, einer bis heute nicht eindeutig identifizierten Szene in der Katakomben an der Via Latina, sind wie Philosophen gekleidet: ihr Lehrer wie ein Kyniker, die Schüler in Tunika und Pallium⁵².

In der Kunst der Katakomben ist der Verstorbene bisweilen in der Rolle eines Philosophen wiedergegeben, um damit auf seinen hohen Bildungsgrad anzuspielen⁵³.

⁴⁷ „Dann sprach Gott: Lasst uns Menschen machen als unser Abbild, uns ähnlich“ (Gen 1,26).

⁴⁸ Leider ist das neue Philosophenbild nur sporadisch nachzuweisen. Ein besonders schönes Beispiel bietet ein verschollenes Bildnis eines Priesters aus Apollonia in Kyrene. Dieses frühe Bildnis eines θεός ἀνὴρ mit Myrtenkranz, ausgeprägtem Mittelscheitel und sanftmütigen Zügen (vom Restaurator stark überarbeitet) nimmt die spätantike Christusikonographie vorweg (P. ZANKER [1995] 248f., Abb. 142).

⁴⁹ H. BRANDENBURG, *Die frühchristlichen Kirchen in Rom*. Regensburg 2004, Abb. 83.

⁵⁰ *Ebd.*, Abb. 81.

⁵¹ *Ebd.*, 158f., Abb. 82 a und b. BRANDENBURG interpretiert das Bildprogramm als „eindeutig christlich“. Die auf der rechten Wand der Nische sichtbare Szene deutet er neben der Reliefdarstellung auf der Ziboriumsäule der Basilika der SS. Nereo e Achilleo in der Domitillakatakomben als älteste Darstellung eines christlichen Martyriums. Am Boden knieende Gestalten mit am Rücken gebundenen Händen sind jedoch in der paganen Bildkunst mehrfach belegt. R. PILLINGER weist zu recht darauf hin, dass das Fehlen von Knochenresten der eindeutigen Bestimmung eines christlichen Martyriums widerspricht.

⁵² F. MANCINELLI, *Römische Katakomben und Urchristentum*. Firenze 2005, 37, Abb. 71.

⁵³ Siehe beispielsweise: An der Eingangswand einer Grabkammer von SS. Pietro e Marcellino, die in vier Felder unterteilt ist, steht die Figur eines Philosophen neben einem Hirten beim Melken, Adam und Eva und der Auferweckung des Lazarus (Beschreibung nach A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*. Città del Vaticano ²1993, 58, Nr. 58). Im Hypogäum der Aurelier ist eine Person im Habitus eines Philosophen, mit weißer Tunika, Pallium und einem Rotulus wiedergegeben: F. BISCONTI, *Temi di iconografia paleocristiana*. Città del Vaticano 2000, 180 – 182, Tav. XLIIa. In der Domitillakatakomben, Cubiculum 69 (Wand 1), flankieren zwei Figuren in Tunika und Pallium die Szene von Daniel in der Löwengrube. Beide sitzen auf einer *sella curulis*. Der bärtige Mann auf der linken Seite hat die Linke zum Sprechgestus

So genannte Philosophensarkophage waren im heidnischen und christlichen Sepulkralbereich gleichermaßen in Verwendung. Besonders in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts wurde es Brauch, den Verstorbenen am Sarkophagrelief als Philosoph darzustellen, auch wenn er nie einer gewesen war⁵⁴.



Abb. 8: Frontseite eines Sarkophagdeckels, Rom, MPC

Einer der frühesten eindeutig christlichen Sarkophage aus der Kirche S. Maria Antiqua wird um 270 datiert⁵⁵. Der Verstorbene sitzt in Philosophenkleidung auf einer Sella und liest in einem ein wenig aufgerollten Rotulus. Sein Gesicht ist bossiert, die Steinmetze arbeiteten auf Vorrat, erst beim Kauf des Sarkophags sollten die porträthaften Züge des Inhabers eingemeißelt werden. Flankiert wird der so genannte „Philosoph“ zur Linken durch eine Orans und den ruhenden Jonas in der Kürbislaube, zur Rechten durch die Figur eines Guten Hirten und die Taufe Christi im Jordan. Bäume, welche die einzelnen Szenen voneinander trennen, weisen auf das Studium im Freien hin. Sie unterstreichen das bukolische Ambiente. Bildung und Studium – vermutlich der Heiligen Schrift – werden nicht mehr zum Zwecke der Repräsentation und Selbstüberhöhung des Verstorbenen ins Bild gesetzt, sondern als fromme Übung zur Erreichung von innerer Ruhe und Glück geschildert.

In einem anderen Zusammenhang sitzt ein „Philosoph“ mit Buchrolle auf einem Klappstuhl (Abb. 8). Es handelt sich dabei um die Frontseite eines Sarkophagdeckels im vatikanischen Museo Pio Cristiano (MPC 172)⁵⁶. Zwei Orantinnen, eine mit Buchrolle in der linken Hand, umgeben den gelehrten Mann. Anschließend steht eine männliche Figur im Habitus eines kynischen Philosophen neben einem *scrinium*. Eine Szene am Sigmatisch mit Fisch, Weinbecher und kreuzgekerbten Broten, die auf eine Mahldarstellung hinweist, nimmt die rechte Seite des Reliefs ein. Der Sarkophagdeckel, der vermutlich aus der Tetrarchenzeit stammt, nimmt grundsätzlich die Thematik des hellenistischen Archetypus von Priene wieder auf: Dem Philosophen (Verstorbenen) wird gehuldt (Orantinnen) und geopfert. Sind es am

erhoben, in der Rechten hält er einen Rotulus. Auf dem Bodenstreifen vor ihm steht ein *scrinium*. Die rechte Figur ist gespiegelt, nur ist sie bartlos. Ob es sich um zwei Apostel oder die Darstellung der Verstorbenen als „Philosophen“ handelt ist m. E. nicht zweifelsfrei feststellbar. Vgl.: N. ZIMMERMANN, *Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei*. JAC. E. 35 (2002) 136, Abb. 90.

⁵⁴ Vgl. beispielsweise den sog. „Plotinsarkophag“, Fragment eines um 280 entstandenen Prachtsarkophages eines philosophischen Laien, umgeben von Musen und Philosophen. Rom, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano, Inv. 9504 (Abb. 10). Der „Philosoph“ trägt hier vermutlich eine Toga, das Schuhwerk, der *calceus equester* wurde in Verbindung mit der Toga, nicht mit dem Pallium getragen (G. KOCH [Hg.], *Akten des Symposiums „125 Jahre Sarkophagcorpus“*, Marburg 4. – 7. Oktober 1995. Mainz am Rhein 1998, 42, und Anm. 22, Taf. 18); vgl. weiters den sog. „Brüder-Sarkophag“, nach 260, Darstellung des Verstorbenen in verschiedenen „Rollen“. Neapel, Museo Nazionale, Inv. 6603; Sarkophag eines Ehepaares mit bukolischen Figuren, zweite Hälfte 3. Jh., Antikenmuseum Basel, Sammlung Ludwig, Inv. 256 (P. ZANKER [1995] Abb. 150, 151 und 154).

⁵⁵ Wannensarkophag, S. Maria Antiqua am Forum Romanum (F. W. DEICHMANN [Hg.], *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Rom und Ostia. Text- und Tafelband*. Wiesbaden 1967, 306, Taf. 117/ 747); H. A. STÜTZER, *Frühchristliche Kunst in Rom*. Köln 1991, 176f., Abb. 99.

⁵⁶ F. W. DEICHMANN (*Ebd.*) 97, Taf. 34.

Weiherelief des Archelaos traditionelle heidnische Libationsspenden und Tieropfer, so wird dasselbe Thema für den christlichen Bereich adaptiert und durch eine Mahlszene ersetzt.

3. 1. 7. Christus als Lehrer der „wahren Philosophie“

Nach der Anerkennung des Christentums als *religio licita* mussten sich die römischen Maler- und Steinmetzwerkstätten rasch auf die Wünsche der neuen Auftraggeber einstellen. Bukolische Szenen werden seltener, die Wundertaten Christi treten an ihre Stelle, Glücks- und Friedenssymbole, wie die des Schafrägers werden als Figur des „Guten Hirten“ für das Christentum adaptiert. An Stelle des „Bildungsbürgers“, der sich als Philosoph stilisiert, tritt nun Christus, der die neue Heilsbotschaft verkündet und im Laufe des vierten Jahrhunderts seinerseits das Motiv des „Guten Hirten“ verdrängt. Clemens von Alexandrien spricht erstmals vom Christentum als der „wahren Philosophie“ (Clem. Al. Strom. 2, 11, 48, 1) und gibt diesen Begriff an die Kirchenväter weiter. Christus und die Apostel tragen die Philosophenkleidung, Tunika und Pallium⁵⁷ und halten zumeist eine Buchrolle⁵⁸ in der Hand. Betrachtet man die Katakombenmalerei und Sarkophagplastik des vierten Jahrhunderts⁵⁹, so fällt die Häufigkeit des Motivs „Christus als Lehrer“ auf. Dabei wurde das Schema des frontal sitzenden *ex cathedra* Lehrenden (vgl. die Grabstatue des *grammaticus graecus*, Anm. 45, Abb. 7) oder des philosophischen Laien benutzt (vgl. den sog. Plotinsarkophag, Anm. 52, Abb. 10).

Der Typus des Lehrers stand in der griechisch-römischen Welt in hohem Ansehen. Auch im Neuen Testament wird Christus gelegentlich als Lehrer (Meister) bezeichnet. So heißt es bei Mt 23,10 in der großen Rede Jesu gegen die Pharisäer und Schriftgelehrten: „Auch sollt ihr euch nicht Lehrer nennen lassen, denn nur einer ist euer Lehrer; Christus.“

Das Auftreten Christi als jugendlicher, philosophischer Lehrer ist in der Heiligen Schrift nicht belegt. Natürlich denkt man beim Anblick der Christusstatuette an den zwölfjährigen Christus vor den Schriftgelehrten im Tempel, wo es bei Lukas heißt: „Er saß mitten unter den Lehrern, hörte ihnen zu und stellte Fragen“ (Lk 2,46). In den Martyrerakten wird er häufig als jugendlich-schönes, kleines, wohlgeformtes Knäblein oder in Gestalt eines zwölfjährigen Knaben beschrieben, wie er im Tempel zwischen den Schriftgelehrten von seiner Mutter gefunden wurde⁶⁰. Als Lehrer erscheint er in der Heiligen Schrift erst im Erwachsenenalter: „Jesus war etwa dreißig Jahre alt, als er zum ersten Mal öffentlich auftrat“ ist bei Lukas nachzulesen (Lk 3,23). Weiters schreibt er über sein Auftreten in Galiläa (als erwachsener Mann): „Er lehrte in Synagogen und wurde von allen gepriesen“ (Lk 4,15).

Das Bild von Christus als Lehrer, jugendlich oder bärtig, allein oder im Kreis der Apostel, war im frühen Christentum ein weit verbreitetes Motiv. Es zeigt, dass spätestens im vierten Jahrhundert die Vorstellung vom Christentum als der „wahren Philosophie“ zum gängigen Gedankengut geworden war. Dass Christus vor allem als großer Lehrer in der Tradition von Intellektuellenbildnissen dargestellt wurde, sowie die Stilisierung der aus einfachen

⁵⁷ Schon Tertullian (de pallio 6) definiert das *pallium*, des Philosophen würdig, in der Folge als eine für Christen passende Kleidung (*Gaude, pallium, et exsulta, melior iam te philosophia dignata est, ex quo Christianum vestire coepisti*).

⁵⁸ Zu der Vorliebe von Darstellungen jugendlicher Verstorbener mit Buchrollen auf Grabstelen im griechischen Osten siehe: CH. BRUNS-ÖZGAN, Grabstelen gebildeter Jünglinge. In: H.-U. CAIN – H. GABELMANN – D. SALZMANN (Hg.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann: Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik*. Mainz am Rhein 1989, 183 – 190.

⁵⁹ Datierungen von Katakombenmalereien und Sarkophagplastik klaffen bisweilen weit auseinander und sind nur mit äußerster Vorsicht anzuwenden. Als eine Ausnahme gilt der Junius Bassus-Sarkophag, der aufgrund der Inschrift eine relativ exakte Datierung (359 n. Chr.) zulässt.

⁶⁰ *ΑΑΑρ*, Martyrium Matthaei 13: παιδίον εὔμορφον. Acta Petri et Andreae 16: ἐφάνη ὁ σωτὴρ ἐν μορφῇ αἰδίου δωδεκαετοῦς.

Verhältnissen stammenden Apostel zu vornehmen Gebildeten zeigt aber auch die Reaktion auf die soziale Diffamierung, der die frühen Christen ausgesetzt waren: Anfangs war ihre Anhängerschaft wohl vorwiegend in der unteren Gesellschaftsschicht zu suchen⁶¹.

3. 1. 8. Die Darstellung Christi in verschiedenen Lebensaltern

Der Typus, den die Statuette im Museo Nazionale Romano repräsentiert, schwankt zwischen dem herkömmliche Schema des „intellektuellen Wunderkindes“ und einer apollinischen Jünglingsfigur, die möglicherweise als Metapher der „neuen Philosophie“ und somit als Innovation der christlichen Kunst zu verstehen ist. Die Darstellung von „Wunderkindern“, die im üblichen Habitus von Philosophen in der römischen Grabkunst nachzuweisen sind⁶², stimmen zwar typologisch mit dem des lehrenden Christus überein, bezwecken jedoch eine völlig unterschiedliche Aussage. Ist es auf den Kindersarkophagen die Projektion unerfüllter elterlicher Wünsche und die maßlose Übersteigerung der großartigen (vermuteten) Zukunft des zu früh verstorbenen Wunderknaben, so vermittelt das Bildschema im christlichen Bereich den Typus des neuen Weisheitslehrers. Die Wunderkinder der Sarkophage versinnbildlichen den in der Spätantike zur besonderen Bedeutung gelangten Topos des *puer senex* oder *senilis* (Abb. 9). Es ist die Vorstellung vom göttlichen Kind, ein Figurenschema das schließlich für den jugendlichen Heilsbringer Christus übernommen wird⁶³.

Zu den eigenartigsten Phänomenen des frühchristlichen Christusbildes gehört die Tatsache der Darstellung Christi in verschiedenen Lebensaltern⁶⁴. Er wird einerseits als strahlender



Abb. 9: Sarkophag eines intellektuellen Wunderkindes, Rom

Jüngling, eher kindlich als jugendlich, mit langem oder kurzem Haar dargestellt, oder bärtig, als viel zu alter Philosophentypus, in einem Alter, welches der biblische Jesus tatsächlich nie erreicht hat. Manchmal erscheint er am gleichen Monument in beiden Bildformeln unmittelbar nebeneinander, wie beispielsweise an der Vorder- und Rückseite des Stadttorsarkophags von S. Ambrogio in Mailand oder am Silberkelch von Antiochia⁶⁵. Offensichtlich war man in den

⁶¹ P. ZANKER (1995) 278f.

⁶² Vgl. beispielsweise: Grabmosaik für den neunjährigen T. Aurelius Aurelianus, 3. Jh., Split, Archäologisches Museum (*ebd.*, Abb. 158); Kindersarkophag, Rom, Vatikanische Museen, Gall. dei Candelabri, Inv. 2422: der frontal thronende Knabe diktiert seinem Schreiber (Abb. 9); Musensarkophag eines Knaben, Paris, Louvre, Inv. MA 1520 (U. SINN, *Einführung in die Klassische Archäologie*. München 2000, 171, Abb. 27).

⁶³ P. ZANKER (1995) 274f.

⁶⁴ Zum Nebeneinander von bärtigem und unbärtigem Christusbild vgl.: F. W. DEICHMANN, *Einführung in die christliche Archäologie*. Darmstadt 1983, 149 und 164. Zu den vermeintlichen Widersprüchen von gleichzeitig im Bild vermittelter faktischer Realität und ideeller Aussage bei der Deutung römischer Repräsentationskunst vgl.: A. SCHMIDT-COLINET, Zur Ikonographie der hadrianischen Tondi am Konstantinsbogen. In: F. BLAKOLMER (Hg.), *Festschrift für Jürgen Borchhardt zum sechzigsten Geburtstag am 25. Februar 1996, dargebracht von Kollegen, Schülern und Freunden*. Bd. 2. Wien 1996, 261 – 273.

⁶⁵ Der sog. Kelch von Antiochia, um dessen Echtheit und Datierung scharfe Diskussionen geführt wurden, ist vermutlich erst im sechsten Jahrhundert entstanden (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Acc. No. 50.4 [PKG.S 3, 351f., Abb. 392 a und b]).

Anfängen christlicher Kunst noch auf der Suche nach einer adäquaten Bildformel, um die Bedeutung der Gestalt Christi umfassend abzudecken. Der ab dem vierten Jahrhundert aufflammende Streit der Arianer um die Gottgleichheit bzw. -ähnlichkeit Christi könnte sich möglicherweise in der Ikonographie der Zeit niedergeschlagen haben: die Betonung der Gottheit⁶⁶, Zeus ähnlich, bärtig, von würdigem Aussehen, im Habitus eines Kynikers, mit struppiger Haar- und Barttracht, wie auf den sog. polychromen Platten fand in der Ikonographie Christi keine Nachfolge⁶⁷. Auf die seit Hadrian übliche Barttracht wurde bereits hingewiesen, Clemens Alexandrinus plädierte für den Bart, weil dieser dem Manne ein ehrwürdiges Aussehen verleihe (paed. III, 3, 19, 1). Konstantin schaffte die Barttracht wieder ab.

In der Katakombenmalerei ist Christus in der Regel bartlos, ab dem vierten Jahrhundert ist die Barttracht bei den Aposteln zu beobachten. In der Sarkophagplastik ist Christus häufig bei Wunderszenen, der Verleugnungsansage und in alttestamentarischen Szenen als Figur des Christus-Logos, das heißt des menschengewordenen Wort Gottes (Joh 1,1) jugendlich, bartlos, mit Tunika, Pallium und Buchrolle wiedergegeben⁶⁸. Im gleichen Typus erscheint er auch Brot und Fische segnend⁶⁹ und bisweilen bei der *traditio legis*⁷⁰. Bärtig wird er vorwiegend als Gesetzgeber, Lehrer⁷¹ und apokalyptischer, jenseitiger Christus⁷² abgebildet, aber es gibt

⁶⁶ „...wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen.“, spricht Christus zu Philippus, der seinen Vater zu sehen wünscht (Joh 14,9).

⁶⁷ Christus erscheint bei der Bergpredigt und als Wundertäter im „Zeustypus“. Die wahrscheinlich bereits um 300 entstandenen Reliefplatten einer Altarumschrankung (?) fanden in der Ikonographie der Sarkophagplastik keine Nachfolge (Rom, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo, Inv. 6706 und 6707 [PKG 15, Abb. 70b]). Ein kynischer Philosoph, Zeus und Asklepios wurden als Ursprung vorgeschlagen (M. BÜCHSEL [2004] 17 Anm. 46, 47 und 48). R. PILLINGER weist auf die verschiedene Kleidung, Haartracht und Physiognomie der Wundertäter auf den polychromen Platten hin und vermutet, dass es sich nicht um die Wunder Christi, sondern um Heilungen der Jünger handeln könnte (Frühchristliche Sarkophage, Mitschrift der Vorlesung vom 8. 11. 2002). Dazu passt meine Vermutung, dass es sich bei der Figur des Sitzenden, zu dem sechs, eng nebeneinander sitzende kleine Gestalten mit tief in den Nacken geworfenem Kopf aufblicken, um Petrus oder Paulus handeln könnte (Die typische Physiognomie der Apostelfürsten bildete sich erst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts heraus). Auch die Apostelfürsten haben gelehrt (vgl. Erster und Zweiter Petrusbrief bzw. die Paulinischen Briefe).

⁶⁸ Vgl. beispielsweise MPC 193: Links sitzt der Gottvaterotypus des AT, des Demiurgen, mit Bart und mit vom Haar bedeckten Ohren, daneben stehen Kain und Abel. Weiters sind der Christus Logos (Ährenbündel ergänzt) und der Sündenfall wiedergegeben. Auf den rechts neben der Verstorbenen dargestellten Wunderszenen erscheint Christus immer als der jugendliche Wundertäter (F. W. DEICHMANN [1967] Taf. 8); sog. Adelfiasarkophag (Syrakus, Museo Archeologico Regionale P. Orsi, Inv. 864), Detail oberes Register: Christus bei der Arbeitszuweisung, Verleugnungsansage und Heilung der Blutflüssigen (J. DRESKEN-WEILAND [1998] 8f., Taf. 9/20); MPC 154: Im Mittelfeld des Strigel-Sarkophags steht der jugendliche Christus neben Petrus, zwischen beiden der Hahn (F. W. DEICHMANN [1967] 67, Taf. 23/77).

⁶⁹ Arles, Inv. FAN 92.00.2486: Der im Mittelfeld des Pilaster-Sarkophags stehende, jugendliche, fast kindliche Christus segnet die Speisen, welche die Apostel herbeibringen (B. CHRISTERN-BRIESENICK, *Repertorium der christlichen Sarkophage 3. Frankreich, Algerien, Tunesien*. Mainz am Rhein 2003, 61, Taf. 22).

⁷⁰ F. W. DEICHMANN (1967) 274f., Taf. 106 (MPC ExLat 174).

⁷¹ Sant'Agnes fuori le mura, fragmentierter, strigilierter Schein-Sarkophag, Deckel mit figürlichem Mittelstück: Christus mit Schulterlocken und langem Bart im Redegestus hält in der Linken den aufgeschlagenen Kodex zum Betrachter hin. Zu seinen Füßen steht ein Behälter für Buchrollen mit aufgeklapptem Deckel. Die rechts und links von seiner Seite gerafften Vorhänge deuten möglicherweise die Trennung zwischen Diesseits und Jenseits an. Vermutlich handelt es sich um eine Kombination zwischen lehrendem und richtendem Christus. Bei der Physiognomie könnte es sich um das (gedachte) Aussehen Christi als Galiläer handeln (F. W. DEICHMANN [1967] 303, Taf. 116/39); Arles, Apostelsarkophag, Inv. FAN. 92.00.2491 (Kasten): Der im mittleren Interkolumnium des Säulensarkophags thronende Christus, die Rechte im Redegestus erhoben, hält in der Linken einen aufgeschlagenen Kodex, durch Inschrift als Verkünder des neuen Gesetzes bezeichnet (B. CHRISTERN-BRIESENICK [2003] 48, Taf. 24/1).

⁷² Vgl. Anm. 63 (Mailänder Sarkophag); Perugia, Oratorio di San Bernardino: In der Mittelnische des Säulensarkophags sitzt der jugendliche Christus auf einem von Löwenfüßen getragenen Thron. Seine Füße ruhen auf dem Velum einer weggebrochenen Caelusfigur. Die Szene ist vermutlich als Gerichtsszene zu interpretieren, die Verstorbenen werden von Aposteln und Heiligen begleitet (J. DRESKEN-WEILAND [1998] 40f., Taf. 44).

keine festen Regeln. Eine Reihe von Lehrszenen im jugendlichen Typus, entsprechend der Statuette im Museo Nazionale Romano, beweist es⁷³. Niemand weiß, wie Christus tatsächlich ausgesehen hat, es gibt keine Überlieferung⁷⁴. Bei der Schaffung von Idealgestalten sind in der Regel vielerlei Vorstellungen und eine Anzahl künstlerischer Vorbilder mitbeteiligt. Vermutlich entsprach sein Bild in vielen Fällen den subjektiven Vorstellungen des Auftraggebers, Künstlers oder dem jeweiligen Schönheits- und Gottesideal der Zeit. Clemens Alexandrinus (gest. vor 215 n. Chr.) sieht bei Christus nicht nur die hässliche und unansehnliche Erscheinung laut Jesaja 53,2 gegeben, sondern weist auf die Schönheit des Geistes und seiner Seele hin (paed III, 2, 3, 3). Zu den typischen Zügen des ΘΕΙΟΣ ΑΝΗΡ gehört die herausragende äußere Erscheinung, die durch besondere Schönheit, Ausstrahlung (oder auch Schrecklichkeit) das Göttliche kundtut⁷⁵. „Er hatte keine schöne und edle Gestalt“ heißt es bei Jesaja 53,2. Die Gegenstelle ist im Psalm 45,3 zu lesen: „Du bist der Schönste von allen Menschen, Anmut ist ausgegossen über deine Lippen“. Das Thema Schönheit und ihrer Wirkung steht in einem untrennbaren Wechselverhältnis zur Vorstellung der Schrecklichkeit des göttlichen Antlitzes⁷⁶. Das polymorphe Erscheinungsbild Christi beschreiben gnostische und orthodoxe Schriftsteller in gleicher Weise⁷⁷. Origenes kommt auf dieses Thema mehrmals zu sprechen und bringt die unterschiedliche Darstellungsform der Gestalt Christi mit der verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeit des jeweiligen Betrachters in Verbindung⁷⁸.

Das Bild des schönen Jünglings kam vermutlich im Laufe des dritten Jahrhunderts zunächst bei den Gnostikern und in synkretistischen Kreisen auf. In apokryphen, legendenhaften Quellen erfreuten sich die Kindheitsevangelien Christi großer Beliebtheit. In der Kindheitserzählung des Thomas kündigt sich neben dem jugendlichen Wundertäter auch der lehrende Christus bereits im Kindesalter an. Der Jesusknabe besitzt alle Weisheit des Alters und bringt durch tiefsinnige, dunkle Weisheitssprüche alle menschlichen Lehrer in Verlegenheit. Insbesondere die längere Fassung des Thomasevangeliums von c. 6 zeigt, wie der Jesusknabe zum gnostischen Offenbarer wird. Vermutlich sind Kindheitsevangelien von Gnostikern schon früh verfasst worden, allerdings sicher nicht erst in ihren Kreisen entstanden⁷⁹.

Die Vorstellung vom schönlockigen, apollinischen Jüngling ist zweifellos dem hellenistischen Einflussbereich zu verdanken.

In der Literatur wird die Figur des strahlenden Jünglings gern mit der klassischen Apollongestalt in Zusammenhang gebracht, doch besteht zur Figur des jugendlichen Christus nur bedingt ein ikonographischer Bezug. Die Schönheit der Gestalt des griechischen Gottes der männlichen Jugend äußert sich vor allem in der Wohlgestalt des nackten Körpers und nur sekundär in der Ebenmäßigkeit der Züge und der Tracht der langen, lockigen (zumeist wie

⁷³ Siehe Kapitel II. 1/9.

⁷⁴ Den ersten, verlässlichen Hinweis für eine schriftliche Fixierung der konkreten Gesichtszüge Christi bietet die Epistel ad Theophilum aus dem neunten Jahrhundert, die als Malvorlage für das Malerbuch vom Berge Athos große Bedeutung gewann. Grundlage für die Epistel ist der Synodalbrief von 836, wo die einzige Christusbildlegende „De imagine in sudario impressa“ (= Abgarlegende) auftaucht. Die detaillierte Christusbeschreibung der Epistel lässt mit Sicherheit auf ältere Christusbildtraditionen schließen (Vgl. dazu H. GAUER, Texte zum byzantinischen Bilderstreit: Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten. P. SCHREINER [Hg.], *Studien und Texte zur Byzantinistik*. Frankfurt am Main 1994, 77).

⁷⁵ D. STUTZINGER (1984) 165.

⁷⁶ G. WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Weinheim 1990, 14.

⁷⁷ T. F. MATHEWS (1993) 138f.

⁷⁸ Orig. c. Cels. II, 14; IV, 16 und VI, 77.

⁷⁹ O. CULLMANN, Kindheitserzählung des Thomas. In: W. SCHNEEMELCHER (Hg.), *Neutestamentliche Apokryphen. Evangelien*. Bd. I. Tübingen 1987, 352.

Aphrodite hochgebundenen) Haarpracht⁸⁰. Auch ideale Jünglingsporträts mit langen Haaren, die in der Tradition griechischer Heroen von Achill bis Alexander stehen, sind im Einflussbereich der jugendlichen Christusfigur zu erwägen. K. FITTSCHEN hat auf eine Anzahl von (vorwiegend in Griechenland gefundenen) Büsten von Knaben und jungen Männern hingewiesen, die mit langem Haar und empfindsamem oder romantischem Gesichtsausdruck die klassischen jungen Helden zitieren⁸¹.

3. 1. 9. Ikonographische Vergleichsbeispiele des Typus „jugendlicher, lehrender, thronender Christus“

Um die Sitzstatuette aus dem Museo Nazionale Romano mit größtmöglicher Sicherheit als die einer lehrenden jugendlichen Christusfigur interpretieren zu können, bedarf es



Abb. 10: Philosophischer Laie, umgeben von Musen und Philosophen, Fragment eines Prachtsarkophages (sog. Plotinsarkophag), Rom, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano

ikonographischer Vergleichsbeispiele. Wenden wir uns zunächst der Katakombenmalerei zu, wo dieser Typus eindeutig (im Kontext christlicher Bilder) mehrfach nachzuweisen ist⁸².

⁸⁰ Vgl. den sog. Apollon vom Belvedere, römische Marmorkopie, wohl nach einem Bronzeoriginal des Leochares, um 330 v. Chr. (Vatikan, Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono [E. SIMON, *Die Götter der Griechen*. München 1998, 109, Abb. 113]).

⁸¹ Vgl. beispielsweise das Bildnis eines jungen Atheners im Habitus der alten Heroen, antoninisch. Athen Nationalmuseum, Inv. 361 (P. ZANKER [1995] 235, Abb. 137).

⁸² O. THULIN (1929) 206, erwähnt diesen Typus in folgenden Katakomben: Domitilla (neunmal), je dreimal in Callisto, Coemeterium Maius, SS. Pietro e Marcellino und Cyriaca, zweimal in Ermete, je einmal im Coemeterium Jordanorum, Pretestato, Tecla, Ponziano und Nunziatella; dazu kommt noch eine Loculusplatte in SS. Marco e Marcelliano und eine weitere im (ehemals) Museo Lateranense. Die Malereien sind heute teilweise zerstört oder durch Verschmutzungen und Versinterungen nicht mehr erkennbar. Bei jüngsten Forschungen in der Domitillakatakomben wurden zwei Thronszene Christi wieder entdeckt (N. ZIMMERMANN – V. TSAMAKDA, Das START - Projekt „Domitilla“. Arbeitsbericht über die Dokumentation und Erforschung einer römischen Katakomben unter Einsatz des 3D-Laserscanners. *MiChA* 13 [2007] 18).

Christus erscheint in der Regel thronend im Bildzentrum im Lehrgespräch mit den in zwei Gruppen aufgeteilten Aposteln, oder – weit seltener – als Einzelfigur, umgeben von alt- und neutestamentlichen Szenen.

Den Nichtchristen vermittelte die traditionelle Ikonographie des lehrenden Christus ein vertrautes Bild. Neu war nur das Ambiente, in dem der Vertreter der neuen Philosophie lehrte. Handelte es sich ursprünglich um Philosophenversammlungen in der Art eines privaten Symposions⁸³ oder um repräsentativ stilisierte „Pseudophilosophen“ im häuslichen Ambiente umringt von Musen und Ratgebern⁸⁴ (Abb. 10), so tritt nun Christus mit seinen Jüngern in einer Art öffentlichen Versammlung auf. Er erscheint streng frontal, die Apostel symmetrisch links und rechts von ihm aufgereiht, und hält in seiner Linken immer eine Buchrolle (bzw. ab dem vierten Jahrhundert auch einen Kodex).

Ob die Statuette aus dem Museo Nazionale tatsächlich eine Christusfigur wiedergibt, wäre zunächst zu klären. Die Frage, ob es sich dabei um das Fragment eines Sarkophags, das aus dem ursprünglichen Kontext einer Lehrversammlung herausgelöst wurde, oder um eine einzelne, möglicherweise sogar kultisch verehrte Figur handelt, wird noch in anderem Zusammenhang zu diskutieren sein.

Zunächst geht es um die Bildformel des lehrenden Christus. Neben dem üblichen Attribut der halbgeöffneten Buchrolle wäre theoretisch beim Typus des sitzenden Lehrers ein herausgehobener Sitz, das heißt eine Art „Lehrstuhl“ zu erwarten, wie wir ihn als Autoritäts- und Würdezeichen bereits aus den Schilderungen Platons kennen⁸⁵ und wie er in den frühchristlichen Kirchen im Synthronon mit dem erhöhten Sitz des Bischofs sein Äquivalent fand. Die Konnotation „Lehrstuhl“ ist bei der Statuette keineswegs gerechtfertigt, scheint es doch unwahrscheinlich, dass mit dem einfachen Diphros (*klismos?*), einem üblichen Sessel der Antike, ein Lehrstuhl gemeint ist. Die Frage drängt sich auf, ob es sich dabei um den ursprünglichen Stuhl handelt. Die bereits erwähnten unterschiedlichen Marmorsorten von Figur und Sessel bestärken die Vermutung, dass der originäre Stuhl (aus welchem Grund auch immer) ausgetauscht wurde (Abb. 11 und 12). M. PARDYOVA liefert in diesem Zusammenhang einen interessanten Hinweis. Sie macht darauf aufmerksam, dass es zu den Usancen römischer Bildhauer gehörte, die wertvollere Marmorsorte für die Anfertigung der wichtigeren Teile zu verwenden, während die weniger kostbare für die Basis und den Sockel verarbeitet wurde⁸⁶. Bei der Statuette vom Museo Nazionale ist dieser generell übliche Brauch nicht gegeben. Sessel und Basis sind aus dem wertvollen und hoch geschätzten griechischen Marmor gefertigt, die Sitzfigur aus dem weniger hochwertigen lunensischen Marmor italienischer Provenienz. Diese Tatsache bestätigt – gemeinsam mit der erwähnten Abarbeitung der Figur – den Verdacht, dass die Statuette zu einem späteren Zeitpunkt in den vorhandenen Stuhl eingepasst wurde. Die trapezförmige Form der hinten roh belassenen Basis⁸⁷ lässt eine ehemalige Aufstellung des Sessels in einer Nische vermuten, ursprünglich vielleicht mit einer kleinen thronenden Götterfigur für den privaten Kult. Die Möglichkeit, dass die kleine Sitzfigur zu einem späteren Zeitpunkt (als der Besitzer zum Christentum übergetreten war?) gegen die pagane Kultfigur ausgetauscht, in ein vorhandenes Sitzmöbel

⁸³ Vgl. beispielsweise: Mosaik aus Pompeji, 1. Jh. v. Chr. Neapel, Museo Nazionale, Inv. 124545 (P. ZANKER [1995] Abb. 160).

⁸⁴ Vgl. den sog. Plotinsarkophag, Sarkophag eines philosophischen Laien (siehe Anm. 54).

⁸⁵ Pl. Prot. 315 B – C: Platon schildert (nach Homer) den Sophisten Hippias von Elis, der von einem *thronos* herab doziert, während seine Schüler auf Bänken (Stufen?) sitzen (Ἰππίαν τὸν Ἡλείον, καθήμενον ἐν τῷ κατ’ ἀντικρὺ προστώφ ἐν θρόνῳ περὶ αὐτὸν δ’ ἐκάθηντο ἐπὶ βάθρων.)

⁸⁶ M. PARDYOVA, La statuette du soi-dit Christ au Museo Nazionale Romano. Remarques à propos de son identification et son style. In: *Anodos. Studies of the Ancient World* 3 (2003), Trnava 2004, 162.

⁸⁷ PARDYOVA weist auf ähnlich bearbeitete Basen (mit Torus und Trochilus) aus dem zweiten und dritten Jahrhundert hin. Die Basis der kleinen Herkulesfigur aus dem Museo Capitolino in Rom (um 190) ist wie die Basis der Christusstatuette nur vorne bearbeitet. Das Suppedaneum der Venus vom Adonissarkophag, Museo Gregoriano Profano, ExLat 10409 (um 200 – 210) zeigt das gleiche Profil (*ebd.*, 177, Fig. 13 und 14).

eingefügt und nun als lehrender jugendlicher Christus im privaten Ambiente kultisch verehrt wurde, wäre m. E. durchaus in Erwägung zu ziehen.



Abb. 11: Faltstuhl der Christusstatuette, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme



Abb. 12: Christusstatuette, Rückenansicht ohne Faltstuhl, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme

Unterschiedlich ausgeführte Lehrstühle finden wir ausreichend in der Katakombenmalerei und Sarkophagplastik. Der jugendliche lehrende Christus sitzt nicht zwingend auf einem Stuhl mit erhöhter Rückenlehne und Armlehnen oder einem gepolsterten Thronessel mit Suppedaneum. Die Sitzmöbel sind – soweit der Erhaltungszustand eine exakte Analyse erlaubt – sehr verschieden ausgeführt, es gibt keinen festen Typus.

3. 1. 9. 1. Katakombenmalerei

a) im Kreis der Apostel

Domitillakatakombe, Arkosol 47 der „großen Apostel“

Das Motiv des „lehrender Christus“, allein oder im Kreis seiner Jünger, ist in der römischen Sepulkralkunst relativ häufig zu finden. Allein in der Domitillakatakombe sind fünf gut dokumentierte Darstellungen dieses Genres erhalten. Etwa um die Mitte des vierten Jahrhunderts dürfte die Rückwand eines Arkosolgrabes in der Domitillakatakombe (Arkosol



Abb. 13: Christus als Lehrer der Apostel, Rom, Domitillakatakomba, Arkosol 47 der „großen Apostel“

47 der „großen Apostel“)⁸⁸, neben der Krypta des Ampliatius, mit der Szene Christi als Lehrer der Apostel ausgestattet worden sein (Abb. 13). Christus sitzt im Kreise seiner Schüler, denen er mit lebhafter Gebärde die Wahrheit verkündet. In seiner Linken hält er einen halb aufgerollten Rotulus, die Rechte ist im Redegestus erhoben. Sein Gesicht ist mit weit geöffneten Augen nach rechts gewandt. Christus ist jugendlich, bartlos, und zum Unterschied zur kappenartigen Kurzhaarfrisur der Apostel mit vollem lockigem, kinnlangem Haar wiedergegeben. Über die breite Rückenlehne seines Sessels ist ein hellblaues Tuch mit Punktemuster gespannt, hinter dem zwei jugendliche Figuren wie Thronwächter stehen. Hier wäre m. E. die Konnotation „Ehrentuch“ gerechtfertigt. Vermutlich als Zeichen ihres Beifalls und ihrer Zustimmung erheben die Apostel ihre Rechte zur Akklamation. Alle anwesenden Personen sind in weiße Tuniken und Pallien mit dunklen Clavi gekleidet. Die überwiegend weiße und helle Kleidung ist im sepulkralen Bereich als symbolischer Hinweis auf das Jenseits zu verstehen.

Durch einen später eingefügten Loculus wurde der untere Teil des Freskos mit den restlichen Apostelfiguren zerstört⁸⁹.

Domitillakatakomba, sog. Kammer der kleinen Apostel, Cubiculum 18

Nahe beim Cubiculum des Diogenes liegt eine Krypta mit malerischer Ausstattung, die etwa in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts zu datieren ist⁹⁰. Die Laibung des so genannten Arkosols der kleinen Apostel⁹¹, zeigt den jugendlichen, blau nimbierten, thronenden Christus im Kreis der Apostel, welche dicht aneinander gereiht links und rechts in Sechsergruppen aufgeteilt sitzen (Abb. 14). Alle tragen die typische Kleidung der Philosophen, genau wie Petrus und Paulus, die in der Lunette unterhalb nochmals aufscheinen. Sie sind durch ihre typische Physiognomie deutlich differenziert. Die vor blauem Hintergrund zwischen ihnen

⁸⁸ H. A. STÜTZER (1991) 30, Farbtafel 4. N. ZIMMERMANN ([2002] 252) nimmt eine Datierung im letzten Drittel des vierten Jahrhunderts an, einer von Papst Damasus geprägten Zeit.

⁸⁹ U. M. FASOLA B., *Die Domitilla-Katakomba und die Basilika der Märtyrer Nereus und Achilleus*. Città del Vaticano 1989, 61f., Abb. 21.

stehende weibliche Orans ist fast völlig verloren, das Christusmonogramm am Scheitel der Lünette dagegen deutlich zu erkennen⁹².



Abb. 14: Christus als Lehrer der Apostel, Rom, Domitillakatakomben, Cubiculum 18, sog. Kammer der kleinen Apostel

Domitillakatakomben, Cubiculum 74 (sog. Bäckergruft oder Krypta der Großen Apostel)

Auf der rechten Konche, des aufwändig ausgestatteten Cubiculum 74 ist das monumentale Fresko mit der Apostelversammlung gemalt (Abb. 15)⁹³. Im Bildzentrum thront der jugendliche bartlose Christus mit kurzem Haar in weißer Tunika und Pallium auf einem Sessel mit hoher, seitlich nach oben gezogener Rückenlehne. Die strenge Frontalität des thronenden Christus ist durch seine leichte Kopfdrehung nach links (vom Betrachter aus) gemildert. Die Rechte streckt er zum Rede- oder Segensgestus aus, mit der Linken fasst er in den Bausch seines Palliums. Auf der Bodenfläche vor ihm steht eine Capsa mit acht Rotuli. Seitlich des thronenden Christus stehen parallel aneinandergereiht je fünf Männer in Tunika und Pallium, davor sitzt je eine männliche Gestalt auf einem Klappstuhl, die Hand, wie im Gespräch, in Richtung Christus erhoben. Die teils bärtigen, teils bartlosen Männer sind zweifellos als Kreis der Apostel zu deuten. Die beiden Sitzfiguren sind durch ihre Bartracht

⁹⁰ N. ZIMMERMANN ([2002] 250) sieht in der deutlichen Achsverbindung zwischen Christus und der repräsentativ in den Mittelpunkt gerückten Grabinhaberin einen deutlichen Hinweis auf ein Entstehungsdatum in der vorderen Hälfte des vierten Jahrhunderts.

⁹¹ A. NESTORI (²1993) 123.

⁹² U. M. FASOLA B. (1989) 50, Abb. 14; N. ZIMMERMANN (2002) Abb. 205 und 207.

⁹³ N. ZIMMERMANN (2002) 129 – 186, Fig. 9 a, Abb. 78 – 83 und 85. Zu einer kurzen Beschreibung der Malerei und des Erhaltungszustandes vgl.: K.-D. DORSCH – H. R. SEELIGER, *Römische Katakombenmalereien im Spiegel des Photoarchivs Parker. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864 – 1994*. Aschendorff – Münster 2000, 102.



Abb. 15: Christus als Lehrer der Apostel, Rom, Domitillakatakomben, Cubiculum 74, sog. Bäckergruft

zusätzlich herausgehoben: Der linke (besser erhaltene) trägt einen kurzen Bart und besitzt volles Haar. Er scheint direkt von Christus angesprochen zu sein und erwidert deutlich mit seiner vorgestreckten Linken dessen Redegestus, mit der Rechten weist er nach unten. Es handelt sich hier offensichtlich um Petrus. Sein Gegenüber auf der rechten Seite ist trotz des schlechten Erhaltungszustandes wohl als Paulus zu deuten.

Christus erscheint isoliert, deutlich von der, dem überragenden Lehrer untergeordneten, Apostelschar getrennt. Der weiße Hintergrund, vor dem Christus auf einem hohen Sockel thront, und die erhöhte Position betonen zusätzlich seine Absonderung und die Fokussierung auf die Figur des lehrenden Christus.

Ein Vergleich mit dem berühmten Philosophen-Mosaik aus Apamea (um 362/63) in Syrien drängt sich auf. Nur Sokrates, der wie Christus in der Mitte herausgehoben sitzt, wird mit einer Inschrift bezeichnet. Sechs Weise, differenziert durch ihre Physiognomien, sitzen zu Seiten des großen Philosophen und lauschen seiner Lehre⁹⁴ (vgl. Abb. 23).

Es wurde schon öfter der Versuch unternommen, das Bild der Apostelversammlung in der Bäckergruft mit einem monumentalen Vorbild aus oberirdischen Apsidenprogrammen in Verbindung zu bringen⁹⁵. Parallelen finden sich zu einem der ältesten erhaltenen frühchristlichen Apsismosaiken in S. Pudenziana in Rom⁹⁶. Die beiden Apostelfürsten sind durch ihre unmittelbare Nähe zum Thron Christi, ihre prächtige Kleidung und ihre typische Haar- und Barttracht herausgehoben⁹⁷. Völlig unterschiedlich ist hingegen die Blickrichtung

⁹⁴ P. ZANKER (1995) 291, Abb. 167. Das Mosaik wurde im syrischen Apamea gefunden, dem Sitz einer berühmten neuplatonischen Schule, an der Plotins Schüler Iamblichos gelehrt hat.

⁹⁵ Vgl. insbesondere: CH. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*. Stuttgart 1992, 6; N. ZIMMERMANN (2002) 133, Anm. 469 mit weiteren Literaturhinweisen.

⁹⁶ Vgl. die kurze Beschreibung des Apsismosaiks im Kapitel 3. 1. 9. 3.

⁹⁷ H. BRANDENBURG (2004) Abb. 66.

Christi: in S. Pudenziana ist sie zum Betrachter hin, in der Konche der Bäckergruft zu Petrus gewandt. Die aufeinander bezogene Gestik der beiden Protagonisten in der Katakombenmalerei unterstreicht ihre enge Beziehung und widerspricht jeder Konvention, bemerkt ZIMMERMANN⁹⁸. Petrus hebt mit seiner deutlich nach unten gewandten Rechten die Verbindung zwischen dem göttlichen und irdischen Bereich klar hervor. Der Apostelfürst ist im sepulkralen Bereich wohl als Fürsprecher und Vermittler des im Cubiculum bestatteten Verstorbenen definiert, dessen Bildnis (*mentor*) an hervorgehobener Stelle angebracht ist. Die repräsentative Hervorhebung des Grabinhabers im Kontext mit Brot- und Wasserwunder, wäre in einem Sakralraum undenkbar und ist nur in der privaten Sphäre eines Grabraums möglich⁹⁹.

Domitillakatakombe, Cubiculum 33 (sog. Krypta der Magier)

An der Schildwand über dem Arkosol des Cubiculum 33 der Domitillakatakombe (= Krypta der Magier) ist eine monumentale Lehrszene angebracht (Abb. 16)¹⁰⁰. Im Zentrum thront in erhöhter Position Christus, eine Capsa mit Rotuli steht vor ihm, ein geöffneter Rotulus liegt



Abb. 16: Christus als Lehrer der Apostel, Rom, Domitillakatakombe, Cubiculum 33, sog. Krypta der Magier

auf seinem Schoß. Das blau nimbierte Haupt Christi, der im Zentrum thront, wird klar durch die Farbdifferenzierung des Hintergrunds hervorgehoben. Es erscheint vor der hellen (himmlischen) Sphäre, emporragend über die dunkelblau hinterlegte irdische, vor der sein Körper und die Schar der Apostel abgebildet sind. An beiden Seiten sitzen halbkreisförmig angeordnet je sechs seiner Jünger. Sie haben ihre Rechte im Sprechgestus erhoben und tragen, soweit auf dem schlecht erhaltenen Fresko zu erkennen ist, alle weisse Gewänder. Auffällig ist die bunte Rahmung mit verschiedenfärbigen Bändern. An den Wänden schließen friesartig

⁹⁸ N. ZIMMERMANN (2002) 133.

⁹⁹ *Ebd.*, 134.

¹⁰⁰ *Ebd.*, 133.

¹⁰⁰ *Ebd.*, 243 – 245, Abb. 205 – 209.

alt- und neutestamentliche Begebenheiten an: Auferweckung des Lazarus, drei Jünglinge im Feuerofen, Sündenfall und Anbetung der Magier. Außergewöhnlich ist die Längsausrichtung des Raumes, die für seine Funktion als Grabstätte nicht erforderlich gewesen wäre. Der tonnengewölbte Halbzylinder scheint mit weiß gerandeten Schuppenlagen wie mit Schindeln gedeckt. Die Mitte des Tonnengewölbes ist für einen breit gerandeten Tondo mit dem Brustbild Christi vor blauem Grund ausgespart, was wie ein Opaiaon den Blick in den Himmel illusioniert¹⁰¹. Die axiale Ausrichtung auf das Hauptbild, die monumentale „Thronszene“ Christi hin, die eine überzeitliche, nicht biblisch-historische Darstellung zeigt, die friesartige Bemalung der Seitenwände mit biblischen Szenen und das Medaillon an zentraler Stelle der Decke, das den Blick auf den Himmel „frei gibt“, scheint auf die Idee eines oberirdischen Kultraums zurückzugreifen¹⁰². Weder die Grabstätte bedingt das Raumkonzept, noch wird bei diesem vermutlich privaten Familienhypogäum auf Repräsentation Wert gelegt (der Besitzer tritt, zumindest im erhaltenen Bildschmuck, nirgends in Erscheinung). ZIMMERMANN sieht eine Datierung in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts als gesichert¹⁰³.

Oberirdische christliche Kulträume sind, abgesehen von Dura Europos, erst vom ausgehenden vierten bzw. beginnenden fünften Jahrhundert belegbar. Ein Charakteristikum für die Ausstattung der frühesten bekannten Basiliken sind die narrativen Bildfriese entlang der Seitenwände und die axiale Ausrichtung auf ein repräsentatives, überzeitliches Hauptbild in der Apsis. Die Inszenierung des Cubiculum 33 in Richtung der überhöhten, aus der Schar der Apostel herausgehobenen imperialen Christusfigur an zentraler Stelle entspricht im oberirdischen Bereich dem monumentalen Apsisbild der Basilika¹⁰⁴.

Katakombe Gordiano ed Epimaco, Cubiculum 1

Das Hauptbild der Ausstattung des Cubiculum 1 in der Katakombe Gordiano ed Epimaco ist über dem Arkosol der Wand 2 angebracht (Abb. 17)¹⁰⁵. Ein jugendlicher Christus thront zwischen Petrus und Paulus, die trotz des schlechten Erhaltungszustands durch ihre Haar- und Barttracht zu erkennen sind. Christus hat die Rechte zum Sprechgestus erhoben, in der Linken hält er einen geöffneten Rotulus. Links und rechts erscheinen auf zwei schmalen Bildern kleine Gestalten (es dürfte sich um die beiden lokalen Martyrer Gordianus und Epimachus handeln) in weißen Gewändern, die Christus einen Kranz darbringen.

Die Thron- bzw. Lehrszene, die sich über die ganze Stirnwand ausbreitet, ist um die hierarchisch verkleinerten Martyrer erweitert. Entsprechend der Kammer 33 der Domitillakatakombe fällt die Längsausrichtung zum Hauptbild in der Raumachse auf (Abb. 18). Die Ausformung eines Grabraums zu einem Kultraum kann auch hier angenommen werden, meint N. ZIMMERMANN. Beiden Kammern kommt als zeitgenössische Nachformungen oberirdischer Kulträume in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts außergewöhnliche Bedeutung zu¹⁰⁶.

¹⁰¹ *Ebd.*, 244; R. WARLAND, Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte. *RQ.S* 41 (1986) 21f., Abb. 8.

¹⁰² Vgl. beispielsweise den tetrarchischen Kaiserkultraum in Luxor: J. G. DECKERS, *Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor. JdI* 94 (1979) 600 – 652.

¹⁰³ N. ZIMMERMANN (2002) 153.

¹⁰⁴ *Ebd.*, 245, Anm. 825 (mit weiterführender Literatur), Taf. XLIV, Abb. 205.

¹⁰⁵ *Ebd.*, 246f., Abb. 210. Zusammenfassend mit weiterführender Bibliographie vgl.: PH. PERGOLA, *Le catacombe romane. Storia e topografia*. Roma 1997, 168f.

¹⁰⁶ N. ZIMMERMANN (2002) 250.



Abb. 17: Christus zwischen Petrus und Paulus, Rom, Katakombe Gordiano ed Epimaco, Cubiculum 1



Abb. 18: Einblick in das Cubiculum 1, Rom, Katakombe Gordiano ed Epimaco

Katakombe Anonima an der Via Anapo, Arkosolgrab

An der höchsten Stelle der Laibung der Nische eines Arkosolgrabes in der römischen Katakombe Anonima an der Via Anapo erscheint wiederum der jugendliche Christus, lehrend

im Kreis der Apostel. An den Seiten folgen die für die frühe Katakombenmalerei üblichen alttestamentlichen Szenen von Jonas, Daniel, den drei Jünglingen im Feuerofen, Abraham und eine Orans¹⁰⁷. Christus und seine Jünger tragen die gleiche Kleidung: weiße Tuniken mit Clavi und weiße Pallien. Die Apostel wirken hier völlig anders als über dem Arkosol 47 in der Domitillakatakomben: nicht wie Schüler, die ihrem Lehrer zuhören, sondern eher wie Senatoren, die dem Erlass des Kaisers zustimmen¹⁰⁸. Christus ist als bartloser Jüngling mit kurzem, in die Stirn reichendem Haar wiedergegeben, die Apostel, bärtig oder unbärtig, durchwegs mit kurzem Haar. Die Apostelfürsten sind hier noch nicht durch ihre Haar- und Barttracht charakterisiert. Das Gewölbefresko in der Via Anapo Katakomben stammt vermutlich aus konstantinischer Zeit. Es wirkt wesentlich zeremonieller und repräsentativer als vergleichbare Darstellungen in der Domitillakatakomben. Allgemeine Tendenzen des vierten Jahrhunderts, Christus mit den Zügen eines Herrschers zu präsentieren, nehmen allmählich Gestalt an. Das Christentum, das nach Konstantins Mailänder Erlass von 313 zunehmend an Einfluss und Macht gewann, setzte diesen Erfolg schrittweise auch im Medium der bildenden Kunst ein.

Eine Reihe weiterer Apostelgruppen mit Philosophenfiguren ist in den Katakomben von S. Ermete (Cubiculum 6), im Hypogäum an der Via Anapo (Nische 8), SS. Marco e Marcelliano (Cubiculum 4 und 7), SS. Pietro e Marcellino (siehe Abb. 116)¹⁰⁹, Ponziano, S. Tecla (Cubiculum 3), Via Latina und im Coemeterium Maius abgebildet¹¹⁰.

Mit einem gewissen Variationsspielraum ist das Motiv des lehrenden und thronenden Christus, zum Teil nimbiert, bärtig oder unbärtig, immer wieder zwischen den (ab der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts) deutlich differenzierten Apostelfürsten oder allen zwölf Aposteln an zentraler Stelle sepulkraler Raumausstattungen zu finden.

b) als Einzelfigur

Weit seltener ist die aus dem Kontext des Apostelkollegiums herausgelöste Figur des lehrenden Christus in der Katakombenmalerei nachzuweisen:

Katakomben SS. Marcellino e Pietro Cubiculum 43

Die Decke¹¹¹ des Cubiculum 43 in der Katakomben von SS. Marcellino e Pietro ist in fünf Bildfelder gegliedert¹¹². In einem großen zentralen Quadrat ist ein mehrfach umrahmter Tondo mit einem thronenden Christusbild eingeschrieben (Abb. 19). Die blau nimbierte

¹⁰⁷ V. FIOCCHI-NICOLAI – F. BISCONTI – D. MAZZOLENI, *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*. Regensburg 1998, 70, Taf. II; F. MANCINELLI (2005) 45, Abb. 87.

¹⁰⁸ Vgl. dazu eine Szene an der Nordwestseite des Konstantinsbogens, die das Congiarium des Kaisers Konstantin darstellt. Neben der frontal thronenden Figur des Kaisers, der die Geldstücke an das Volk verteilt, stehen fünf bzw. sechs Togati mit zustimmender Gestik (PKG.S 2, Abb. 253 a).

¹⁰⁹ Der thronende Christus, bärtig, lanhaarig, nimbiert, mit seitlich A und Ω, in eine purpurfarbene Tunika und ein ebensolches Pallium gekleidet, hält in der Linken einen aufgeschlagenen Kodex. Seitlich stehen Petrus und Paulus, darunter vier namentlich bezeichnete Martyrer, alle tragen die Kleidung der Philosophen. Auf der unteren Bodenzone steht ein nimbiertes Lamm auf einem Hügel, aus dem die vier Paradiesesflüsse strömen. Die Szene mit dem apokalyptischen Christus ist nicht als Lehr-, sondern als Gerichtsszene zu deuten. Vgl.: J. G. DECKERS, Die Katakomben „Santi Marcellino e Pietro“. In: J. G. DECKERS – H. R. SEELIGER – G. MIETKE u. a., *Repertorium der Malereien. Roma sotterranea Cristiana VI*. Città del Vaticano – Münster 1987, 200, Farbtafel 2; K. DORSCH – H. R. SEELIGER (2000) 125.

¹¹⁰ Vgl. dazu: P. TESTINI, Osservazioni sull'iconografia del Cristo in trono fra gli apostoli. A proposito dell'affresco di uno distrutto oratorio cristiano presso l'aggre a Roma. *RINA* 11 – 12 (1963) 230 – 300.

¹¹¹ J. G. DECKERS – H. R. SEELIGER – G. MIETKE, *Die Katakomben „Santi Marcellino e Pietro“ Repertorium der Malereien*. Città del Vaticano – Münster 1987, Textband 263, Tafelband Farbtafel 16 (Decke und Detail); N. ZIMMERMANN (2002) 228f.

¹¹² Quellwunder, Brotvermehrung, thronender Christus (im Zentrum), Taufe Christi. Ein Bildfeld ist zerstört.

jugendliche Figur hält in der Linken eine geöffnete Buchrolle so, dass die Schrift dem Betrachter zugewendet ist. Die Rechte ist im Sprechgestus erhoben, Zeige- und Mittelfinger sind ausgestreckt. Ein Thronsessel, ein Suppedaneum, auf dem seine Füße ruhen, zeichnen den in Tunika und Pallium gekleideten Lehrenden aus. Neben Christus steht ein *scrinium* mit



Abb. 19: Thronender, lehrender Christus, Rom, Katakomben SS. Marcellino e Pietro, Cubiculum 43

zurückgeschlagenem Deckel, sodass die darin aufbewahrten *rotuli* zu sehen sind. Der Typus des thronenden, blau nimbierten Christus tritt ab der Mitte des vierten Jahrhunderts auf und ist für die Dauer der ganzen zweiten Jahrhunderthälfte gut belegt¹¹³.

3. 1. 9. 2. Katakombenmosaik

In einem der wenigen erhaltenen Mosaiken, einem vermutlich unter Papst Damasus (366 – 384) entstandenen Monument in der Domitillakatakomben, thront der jugendliche Christus mit weit ausgestreckter rechter Hand erhöht zwischen den auf Lehnstühlen sitzenden Apostelfürsten (Abb. 20). Nur die Physiognomie Petri ist auf dem stark beschädigten, aber sehr qualitätvollen Mosaik identifizierbar. Eine *capsa* mit *rotuli* steht wie üblich zu Füßen Christi¹¹⁴. Das Besondere an der Darstellung ist die kreisrunde grüne Aureole, welche an Stelle des Nimbus den ganzen Körper Christi umfängt und zum Darstellungskanon prophetischer Theophanievisionen gehört¹¹⁵.

¹¹³ N. ZIMMERMANN (2002) 230, Anm. 787.

¹¹⁴ T. F. MATHEWS (1993) 118, Abb. 92.

¹¹⁵ CH. IHM (1992) 239.



Abb. 20: Thronender Christus in einer Aureole zwischen Apostelfürsten, Rom, Domitillakatakomben, Mosaik in der Lünette über einem Grab an der Stiege zum ersten Gechoß

3. 1. 9. 3. Sarkophagreliefs

Als zweites Medium, Analogien zur Statuette vom Museo Nazionale Romano aufzuzeigen, dient die Reliefplastik. Es besteht zwar nicht die Möglichkeit, zu vollplastischen Christusskulpturen Parallelen zu ziehen, jedoch ist der gleiche Typus in der stadtrömischen Sepulkralplastik im Halb- und Hochrelief, mit teilweise nahezu vom Reliefgrund gelösten Figuren, mehrfach vertreten¹¹⁶.

¹¹⁶ Auch in der Sarkophagplastik trägt Christus (wie die Statuette vom Museo Nazionale Romano) nie einen Nimbus, es wurde wohl aus technischen Gründen darauf verzichtet.

Zweizoniger Strigelsarkophag (sog. Albani Sarkophag), Rom, Coemeterium S. Sebastiano

Im Mittelfeld der oberen Zone des Strigelsarkophags im Coemeterium von S. Sebastiano¹¹⁷ thront die apollinische Christusgestalt mit Nackenlocken in Tunika und Pallium auf einem Sessel mit Suppedaneum (Abb. 21). Die Rechte ist im Redegestus erhoben, die Linke hält einen Rotulus. Die zwei seitlich stehenden Figuren sind wohl als Apostel zu deuten, je zwei übereinander gestaffelte kleine Gestalten (die Verstorbenen?) knieen in demütiger Haltung vor Christus.

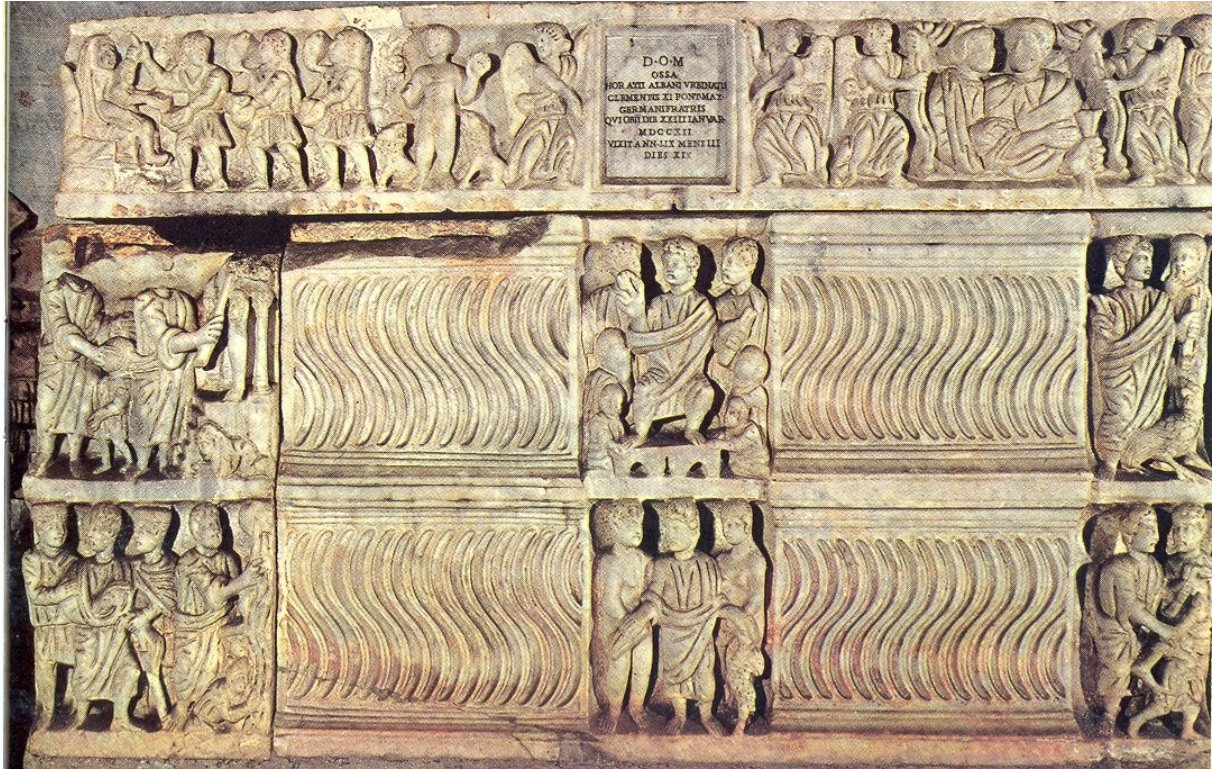


Abb. 21: Zweizoniger Strigelsarkophag, sog. Albanisarkophag, Rom, Coemeterium S. Sebastiano

Stadttorsarkophag, S. Ambrogio, Mailand

Auf das Phänomen der Darstellung Christi in verschiedenen Lebensaltern auf demselben Monument wurde bereits hingewiesen (vgl. Anm. 65 und 66). Während auf der Front des Sarkophagkastens von S. Ambrogio in Mailand der bärtige Christus die geöffnete Buchrolle an Petrus übergibt (das Gemmenkreuz, welches Petrus hält, weist auf die *traditio legis* des jenseitigen Christus hin), thront auf der Rückseite die jugendliche, lehrende Christusfigur inmitten der Apostelschar (Taf. 2,1 und 2,2). Christus hält in der Linken einen aufgeschlagenen Kodex, die Rechte ist im Redegestus erhoben. Sein Lehrstuhl steht auf einer felsigen Anhöhe, darunter erscheint ein schreitendes Lamm, dem sich die (ihrer hierarchischen Stellung gemäß) stark verkleinerten Grabinhaber mit velierten Händen zuwenden. Das lyraförmige Dorsale des aufwendig gestalteten Thronsessels ist mit einer doppelten, mit geometrischem Muster verzierten Randleiste versehen, die Seitenlehnen sind nur angedeutet.

Als einzig erhaltene direkte Kopie der Rückseite des Mailänder Sarkophags gilt die Lehrszene des jugendlichen Christus auf einem theodosianischen Sarkophag in Marseille¹¹⁸. Die Struktur des aufwändigen Mailänder Stadttorsarkophags wurde hier in einem Säulensarkophag in

¹¹⁷ F. W. DEICHMANN (1967) 139f., Taf. 241.

¹¹⁸ B. CHRISTERN-BRIESENICK (2003) 144f., Taf. 73 (Säulensarkophag von Saint Maurice, Unterkirche Chapelle St. Mauront, Marseille).

vereinfachter Form abgewandelt. Unterschiedlich sind auch die Buchrolle (an Stelle des Kodex) und das Fehlen der Grabinhaber.

Säulensarkophag, Musée National des Antiquités d'Alger, Inv. 238

Im Mittelfeld des Säulensarkophags im Musée National des Antiquités d'Alger¹¹⁹ thront der jugendliche Christus über der Caelusbüste auf dem als Velum aufgespannten Himmelsbogen, die Rechte im Rede(Gruß)gestus erhoben, die Linke eine zusammengelegte Buchrolle haltend. Er trägt eine Art Pagenfrisur, seine Züge sind nahezu kindlich. Zwei kleine Figuren in Tunika und Pallium (vermutlich Apostel) flankieren die Caelusbüste, ihr Haupt in Verehrung zu Christus erhoben. Die in der Mittelnische hoch über den anbetenden Apostelfiguren emporragende Christusfigur, die in der antik-imperialen Tradition den Caelusthron¹²⁰ aufnimmt, zitiert die kultische Verehrung des weltlichen Herrscherbildnisses, das nun dem himmlischen Verkünder der „wahren Philosophie“ zusteht.

3. 1. 9. 4. Apsidenprogramme

Apsismosaik, S. Aquilino in Mailand, 3. Viertel des vierten Jhs.

Das Motiv des lehrenden Christus erscheint als Apsidenprogramm in einer einfachen Komposition in S. Aquilino in Mailand, einem der ältesten uns bekannten Apsismosaiken (Abb. 22).

Christus, nimbiert, jugendlich, bartlos, sitzt weiß gekleidet in Tunika und Pallium im Kreis



Abb. 22: Christus als Lehrer der Apostel, Mailand, S. Aquilino, Apsismosaik

¹¹⁹ *Ebd.*, 274f., Taf. 142, 1 – 3.

¹²⁰ Der Caelusthron wurde auf christlichen Sarkophagen für eine kurze Zeitspanne übernommen. GERKE zählt noch sechs weitere Passions-Sarkophage mit Caelusthron auf (F. GERKE, *Christus in der spätantiken Plastik*. Leipzig 1940, 40). Am Galeriusbogen in Thessaloniki thront der Herrscher über dem *caelus* (A. GRABAR, *Christian Iconography: a study of its origins*. Princeton 1968, 43, Fig. 110).

der Apostel. In der Linken eine Buchrolle haltend, die Rechte im Redegestus erhoben, heben sich die hellen Figuren deutlich vom Goldhintergrund ab. Analog zu einigen Beispielen aus der Katakombenmalerei ist die Lehrversammlung durch den unter Christus stehenden Bücherkasten gekennzeichnet. Vergleichbar ist auch der neutrale, zeit- und raumlose Hintergrund, der in S. Aquilino mittels Goldmosaik, in der Katakombenmalerei durch einen hellen Fond illusioniert wird.

Für die Basilika Severiana in Neapel ist ein ungefähr gleichzeitig entstandenes Apsisbild überliefert. So beschreibt Johannes Diaconus in seinem *Chronicon episcoporum S. Ecclesiae Neapolitanae* die obere Zone der Apsis folgendermaßen: „...in cuius apsidam depinxit ex musivo Salvatorem cum XII apostolis sedentes,...“¹²¹. Die Darstellung war vermutlich ähnlich wie in S. Aquilino, die Zugehörigkeit der unteren Zone mit vier männlichen Gestalten zum ursprünglichen Programm ist nicht gesichert. Wegen der geringen Anzahl erhaltener Monumente (in Rom ist keines vor 400 nachzuweisen) ist schwer zu sagen, ob das Thema zunächst speziell für Apsidendekorationen kreiert wurde und danach zur Dekoration in der Sepulkralkunst diente, oder ob das Motiv simultan in Verwendung stand¹²².

In späterer Zeit ist das Thema der einfachen Lehrversammlung Christi und seiner zwölf Apostel nicht mehr belegt.

Apsismosaik, S. Pudenziana in Rom, 402 – 417

Weit komplexer ist das Apsidenprogramm mit demselben zentralen Thema in S. Pudenziana in Rom gestaltet¹²³. Das durch die spätere barocke Ausstattung seitlich beschnittene Mosaik zeigt Christus als Lehrer inmitten der Apostel. Ihm am nächsten sind Petrus und Paulus platziert, die von weiblichen allegorischen Gestalten der Heiden- und Judenkirche mit Martyrerkronen bekränzt werden. Den Hintergrund bildet eine Stadtarchitektur, als Sinnbild für das himmlische Jerusalem. In der Mitte ragt das goldene Gemmenkreuz aus dem Golgothahügel empor, welches den Sieg Christi über den Tod symbolisiert. Die vier Lebewesen (Ez 1,4 – 23 und Offb 4,1 – 10) erscheinen als Vision der Endzeit am rot-blau gefärbten Himmel. Hier wird das alte Thema der philosophischen Lehrveranstaltung aufgenommen und mit Elementen der apokalyptischen Gerichtsversammlung¹²⁴ zu einer repräsentativen Darstellung umgeformt. Christus erscheint langhaarig und bärtig¹²⁵, mit einem

¹²¹ RIS I, 2 (1723) 293f.

¹²² Vgl. Anm. 105 und 107.

¹²³ H. BRANDENBURG (2004) 137f., Abb. 66.

¹²⁴ Zur Diskussion, ob hier die Lehrversammlung oder Gerichtsversammlung tagt vgl.: E. DASSMANN, Das Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom, imperiale und theologische Aspekte in einem Christusbild am Beginn des 5. Jahrhunderts. *RQ* 65 (1970) 73 und J. ENGEMANN, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*. Darmstadt 1997, 84ff. Die seit der Mitte des vierten Jahrhunderts vorkommende Verwendung apokalyptischer Motive lässt sich nur aus lokalrömischen Gegebenheiten erklären. F. VAN DER MEER führt den Nachweis über die Verwendung von Lesungen aus der Apokalypse in der römischen Liturgie und macht darauf aufmerksam, dass Liturgie und Kunst dieselben Textstellen auswählen (F. VAN DER MEER, *Majestas Domini*. *SAC* 13 [1938] 473ff.).

¹²⁵ Der in der Literatur immer wieder auftauchende Vergleich mit einem Kynikerbild (vgl. beispielsweise M. BÜCHSEL [2004] 41 und Abb. 24: Statue eines unbekannten Kynikers, 3. Jh. v. Chr., röm. Kopie, Rom, Museo Capitolino, Inv. 737) ist m. E. nicht gerechtfertigt. Abgesehen von der prachtvollen kaiserlichen Gewandung ist das Gesicht Christi mit dem gepflegten Karnat eines älteren Mannes wiedergegeben. Auch das lange, in der Mitte gescheitelte Haupthaar fließt in geordneten Strähnen auf die Schultern herab. Der kräftige Haar- und Bartwuchs soll wohl eher in der Tradition antiker Heroen magische Kraft, Stärke und Macht des thronenden Weltenherrschers ausdrücken. Eine vergleichbare Darstellung findet sich auf einem Strigilis Sarkophagfragment (um 370) in Rom, Sant' Agnese fuori le mura (Vgl. Anm. 71). Christus als Weisheitslehrer mit langem Haar und kräftigem Bartwuchs verkündet das neue Gesetz und hält dabei wie in S. Pudenziana die Hl. Schrift dem Betrachter entgegen. Nur Propheten waren in der Regel durch wilden Haar- und Bartwuchs gekennzeichnet (vgl. Nasiräergelübde, Num 6,5). Simsons Haare waren die Träger seiner Kraft (Ri 16,17ff). Trotz unterschiedlichster Darstellungen von Physiognomie, Haar- und Bartwuchs (bzw. Bartlosigkeit) Christi, ist ab der zweiten Hälfte

goldenen Nimbus herrscherlich auf einem gemmenbesetzten Thron mit Suppedaneum sitzend¹²⁶. Gekleidet ist er mit einer goldenen Tunika und einem goldenen Pallium mit Purpurclavi, welche das kaiserliche Purpurgewand in ein göttliches Kleidungsstück umformen. Die Rechte Christi ist im Redegestus ausgestreckt, die Linke hält einen aufgeschlagenen Kodex mit der Aufschrift: DOMINVS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE. Über die Rückenlehne des Thrones ist ein blaues, golddurchwirktes Ehrentuch in reiche Falten gelegt, um die repräsentative Erscheinung des allmächtigen Weltenherrschers noch weiter hervorzuheben. Der Typus des als Philosoph lehrenden Christus entwickelt sich zum kaiserlich repräsentativen Herrschertypus, zur Majestät Christi, wie sie uns in ihrer schönsten Form in der Apsis von S. Pudenziana erstmals begegnet.

3. 1. 9. 5. Kleinkunst

Elfenbein

Große Berliner Elfenbeinpyxis, Trier, nach 400, Berlin, Staatliche Museen, Inv. 563

Die möglicherweise aus dem östlichen Mittelmeerraum stammende Elfenbeinpyxis¹²⁷ gibt den Typus des aus der römischen Sepulkralkunst geläufigen jugendlichen Lehrers in einem Medium der Kleinkunst wieder. Christus, mit glattem Gesicht und kurzem, kappenartig anliegendem Lockenhaar thront mit Segensgestus der Rechten und offenem Kodex in der Linken auf einem aufwändig gestalteten Thronsessel mit Polster, Suppedaneum und arkadenförmiger Rückenlehne.

Die Verbindung des lehrenden Christus mit dem Isaakopfer auf der Rückseite lässt die ursprüngliche Funktion der zwölf Zentimeter hohen Elfenbeinpyxis als Behälter für das Brot der Eucharistie annehmen. Der zur Rechten Christi auf einem niederen Schemel sitzende Paulus trägt die Züge von Sokrates, „während Petrus die Keule der Kyniker in der Hand hält und durch struppiges Haar als Wanderphilosoph gekennzeichnet ist“¹²⁸. Die typische Physiognomie der Apostelfürsten, wie sie im späten vierten Jahrhundert bereits in der Katakombenmalerei (z. B. Domitillakatakomba / Bäckergruft oder SS. Marcellino e Pietro / Cripta dei Santi) oder im etwa zeitgleichen Apsismosaik von S. Pudenziana ausgebildet war, war offensichtlich noch nicht zur Allgemeinregel geworden. Interessant ist der hinter Isaak abgebildete Hörneraltar, der den Einfluss des (hellenisierten) Judentums auf die Ikonographie des Behälters bestätigt.

des vierten Jahrhunderts stets eine deutliche Differenzierung zwischen der Lehrperson Christi und seinen Jüngern zu beobachten.

¹²⁶ Erst seit Konstantin verwendet der römische Herrscher einen Thronsessel. Zuvor nahmen die römischen Kaiser mit der *sella curulis*, einem reich verzierten Klappstuhl vorlieb. Als Mitglieder des Götterhimmels stand den divinisierten Herrschern zwar seit augusteischer Zeit nach ihrem Tod der Götterthron zu, doch erst Konstantin ließ sich schon zu Lebzeiten als Augustus zwischen seinen Söhnen, den Cäsaren, auf einem Thronsessel mit Fußbank abbilden: Goldmultiplum aus der Münzstätte Konstantinopel, Konstantin I. flankiert von seinen Söhnen Konstantinus II. und Konstantius II. (F. KOLB, Das kaiserliche Zeremoniell. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN [Hg], *Imperator Caesar Flavius Konstantin Constantinus der Große*. Ausstellungskatalog. Mainz am Rhein 2007, 176f., Abb. 4).

¹²⁷ W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein³ 1976, 104, Taf. 82, Nr. 161, Taf. 53; WEITZMANN (1979) 597, Fig. 86; J. NATANSON, *Early Christian ivories*. London 1953, 16, Abb. 28 (Abbildung des Isaakopfers mit dem Hörneraltar).

¹²⁸ P. ZANKER (1995) 284f.

Fragment des Bodens eines Zwischengoldglases (?), Oxford, the Governors of Pusey House, on loan to Ashmolean Museum, 2. H. viertes Jh.

Innerhalb des Kreisfeldes des Mittelteils einer Schale (oder eines Fragments des Bodens eines Zwischengoldglases) sitzt Christus in frontaler Haltung (mit Beischrift CHRIS TVS bezeichnet) in erhöhter Position auf einem Thronessel mit Rückenlehne¹²⁹. Er ist bartlos, trägt eine langärmelige Tunika und ein Pallium. Die rechte Hand ist im Redegestus nach vor gestreckt, in der Linken hält er einen Kodex oder eine Tafel mit Inschrift. An jeder Seite sind je vier untereinander platzierte Sitzfiguren, ebenfalls in Philosophenkleidung, gruppiert, die beiden untersten im Akklamationsgestus, die acht oberen mit Schriftrollen in Händen. Durch Namensbeischriften sind sie teilweise identifizierbar (Petrus zur Rechten Christi, Timoteus, Simon und Florus darunter). Bei der stark zerstörten Figur links von Christus dürfte es sich um den Hl. Paulus handeln. Christus ist hier von Heiligen umgeben, welche die Stelle der Apostel einnehmen.

3. 1. 10. Zur Entwicklung der Ikonographie „Christus als Lehrer“

Fassen wir die ikonographischen Vergleichsbeispiele zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Christus erscheint in der Regel nicht als Einzelfigur sondern im Kontext mit dem Apostelkollegium. Betrachtet man die erwähnten Darstellungen in der Domitillakatakomben so



Abb. 23: Sokrates als Lehrer der Philosophen, Museum Apamea

¹²⁹ Mittelteil einer Schale oder Fragment des Bodens eines Zwischengoldglases, Oxford, the Governors of Pusey House, on loan to the Ashmolean Museum, 2. Hälfte des vierten Jhs. (K. WEITZMANN [1979] 527, Abb. 472).

fällt auf, dass die Tendenz vom lehrenden Christus als *primus inter pares* (vgl. Arkosol 47 der „großen Apostel“) hin zu klar ausgeprägten hierarchischen Bildstrukturen (vgl. die sog. Bäckergruft bzw. das Cubiculum 33) führt. Durch die allmähliche Heraushebung und Isolierung des Protagonisten kommt es selbst bei der Figur des jugendlichen Christus zu einer Betonung der absoluten Autorität des Lehrers, dessen Schüler – wenngleich bisweilen durch ihre Barttracht als alte weise Männer gekennzeichnet – andächtig den heiligen Worten der wahren Philosophie lauschen. Dieser Geist der Unterordnung unter einen überragenden Lehrer spiegelt sich auch im Philosophenmosaik von Apamea (nach 350 n. Chr.) wider (Abb. 23). Die spätantike Lehrversammlung der sieben Weisen¹³⁰ kennt zwar die Hervorhebung des Sokrates (nur Sokrates ist mit einer Beischrift benannt) doch bleibt dieser zugleich eingebunden im Kreis seiner Schüler.

In der christlichen Kunst wird auch der Betrachter allmählich in das Geschehen mit einbezogen. Es fällt auf, dass die Buchrolle oder der Kodex immer deutlicher in Richtung des Betrachters hingehalten wird, um diesem die Möglichkeit zu geben, darin zu lesen¹³¹. Die Lehrversammlung wird zur Demonstration göttlicher Gesetzgebung, das Buch vom aufgerollten Volumen als Attribut des Philosophen zum Kultgegenstand, das in der Spätantike durch reich verzierte Einbände seinen würdigen Rahmen erhält.



Abb. 24: Susannasarkophag, Rom, Museo Nazionale Romano

Die symmetrische, rhythmische Gruppierung der Apostel um den im Zentrum thronenden Christus folgt in der Sepulchralkunst des vierten Jahrhunderts einem stets gleich bleibenden Schema. Christus wird durch Frontalität und das (in der Regel) jugendliche Gesicht deutlich von den übrigen Aposteln unterschieden. Die in Tunika und Pallium gekleideten Apostel lehnen sich in ihrer Kleidung an Christus an, aber die Unterschiede sind präzise formuliert. Haar- und Barttracht sind entschieden differenziert, die typischen Physiognomien von Petrus und Paulus zum überwiegenden Teil herausgebildet. Auch ein unterschiedlicher Aufbau der Gesichter, Gestik und Körperhaltung ist möglich.

Der Habitus der jugendlichen thronenden Christusfigur wird auch für andere Personen angewendet. Betrachtet man beispielsweise den auf einem hohen Podest sitzenden, Gericht

¹³⁰ Die Lehrversammlung kann auch in der christlichen Kunst auf sieben Personen reduziert sein: Vgl. das Fresko auf einem Bogenfeld im Coemeterium Maius (J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*. Freiburg im Breisgau 1903, Taf. 170); auf der Lipsantheke von Brescia steht der lehrende Christus zwischen je drei sitzenden Aposteln (J. NATANSON [1953] 9, Abb. 2).

¹³¹ Vgl. beispielsweise die Christusfigur in der Katakombe SS. Marcellino e Pietro (Abb. 19), am Stadttorsarkophag von S. Ambrogio in Mailand (Kapitel 3. 1. 9. 3.) oder das Apsismosaik von S. Pudenziana (Kapitel 3. 1. 9. 4.).

haltenden Daniel¹³², so ist er in Haltung und Kleidung vom lehrenden Christus kaum zu unterscheiden, stünde hier nicht Susanna neben ihm und in Nebenszenen die beiden verleumderischen Alten (Abb. 24). Völlig unterschiedlich ist die Blickrichtung der beiden: Daniel blickt hinab, Christus stets nach oben.

Obwohl sich die ältesten Beispiele des Themas „lehrender Christus im Kreis der Apostel“ in der Katakombenmalerei befinden, ist, wie bereits erwähnt, anzunehmen, dass dieses Programm für den Apsisschmuck der (nicht mehr vorhandenen) Monumentalmalerei geschaffen wurde und erst sekundär in die Sepulchralkunst eindrang¹³³. Die Szene hat keinen biblisch-historischen Inhalt und wurde sicher mit Hilfe der Theologen ins Bild gesetzt. Als unmittelbares Vorbild diente wohl das unter der Apsis befindliche Synthronon des Bischofs und seiner Kleriker, das seinerseits philosophischen Lehrversammlungen gleicht. Die liturgische Ordnung schreibt vor, dass der Bischof in der Mitte auf einer erhöhten Kathedra sitzen soll¹³⁴, der Klerus auf den halbkreisförmig angeordneten Sitzbänken darunter. Die Frage stellt sich, inwiefern der Bischof, der in der Apsis nun den Platz einnahm, den die Kaiserstatue in profanen Basiliken innehatte, die Gegenwart Christi versinnbildlichen sollte¹³⁵.

Die der Architektur angepasste räumliche Anordnung wird von der Apsisdekoration und in der Folge von der Katakombenmalerei übernommen und auf Konchen, Lunetten oder Bogenlaibungen übertragen. Auf den Sarkophagen wird der Ort der Handlung angedeutet, Säulen vermitteln den Charakter einer Basilika, der Mailänder Sarkophag mit Stadtmauern und Toren konkretisiert den Schauplatz noch präziser. Die einfache Lehrszene im Kreis der Apostel nimmt allmählich das Gepräge eines Thronbildes an. Christus wird, wie am schönsten im Apsismosaik von S. Pudenziana ins Bild gesetzt, zur repräsentativen Majestas, Lehrer und Weltenrichter in einer Person.

Der Typus der lehrenden, jugendlichen Sitzfigur Christi findet in ravenatischen und anderen späten Sarkophagen seine Fortsetzung, verliert aber danach an Bedeutung. In der karolingischen Renaissance taucht der jugendliche Christustypus noch einmal auf¹³⁶, ohne den Status eines Kultbilds zu erreichen. Die berühmte Pantokrator Ikone vom Sinai (sechstes Jahrhundert), die den gepflegten langhaarigen bärtigen Christus mit Segensgestus und Kodex wiedergibt, wird in der Folge zum prägenden Bildtypus des Christuskultbilds (vgl. Abb. 131).

3. 1. 11. Stilistische Nähe der (Christus?)Statuette zu Christusfiguren römischer Sarkophagplastik

Vergleicht man die Gruppe der langhaarigen, jugendlich schönen Christustypen der römischen Sarkophagplastik mit der Statuette vom Museo Nazionale Romano, so springen deren außergewöhnliche Haarpracht und entwaffnend kindliche Anmut ins Auge. Von der Stirnmitte aus, beginnend mit einem kleinen Scheitel und zwei symmetrisch gelegten Locken, fällt das Haar in dicht gelegten „Korkenzieherlocken“ mit Bohrkanälen kranzförmig bis in

¹³² Strigelsarkophag (Susanna Sarkophag), Museo Nazionale Romano, Inv. 108676 (F. W. DEICHMANN (1967) 327, Taf. 781).

¹³³ CH. IHM (21992) 6 und Anm. 1 (mit Anführung älterer Literatur, wo dieselbe Meinung vertreten wird).

¹³⁴ Didascalia et Constitutiones Apostolorum, vol. II, XXXV, 6 – 7. Vgl. auch die syrische Didascalia XII, 68. In altchristlichen Basiliken lässt sich eine große Anzahl von Synthrona in den Apsiden nachweisen. Eine Ausnahme bildet das so genannte syrische Bema, wo zwei gegenüberliegende Synthrona in das Mittelschiff hineingerückt sind (vgl. Einblick in das Mittelschiff der Basilika von Rušāfa [PKG 15, Abb. 238]).

¹³⁵ Diese Anschauung findet sich bei Eusebius h. e. X 4, 67: „in dem obersten Vorsteher aber wohnt dem Rechte gemäß Christus in ganzer Fülle“.

¹³⁶ Vgl. beispielsweise die Miniatur der Majestas Domini vom Lorschener Evangeliar, fol. 18v, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 50 (I. F. WALTHER – N. WOLF, *Meisterwerke der Buchmalerei. Die schönsten Handschriften der Welt von 400 bis 1600*. Köln 2005, Abb. S. 86).

den Nacken hinab. Am Hinterkopf liegt es oben ganz glatt, wie eine Kappe an, um in der unteren Hälfte der Kalotte wellenförmig in einzelne Strähnen überzugehen. Der apollinische Typus findet in dieser Statuette seine höchste Vollendung. Stilistisch sehr nahe, besonders in Bezug auf die seltene Haartracht, steht der Christus vom Säulensarkophag ExLat 174 (am überzeugendsten in der Szene vor Pilatus). Der Sarkophag nimmt innerhalb der stadtrömischen Werkstätten eine Sonderstellung ein, das mäanderförmige Lockenschema der Haartracht Christi mit Bohrkanälen kommt auf keinem anderen stadtrömischen Sarkophag vor (Abb. 25 und 26). Gerke bezeichnet ihn „als den „schlechthin schönsten Christus der altchristlichen Sarkophagkunst“¹³⁷. „Wir haben in ihr die höchste Vollendung des schönen Christustypus zu sehen...Voll strahlenden apollinischen Geistes ist dieser Götterjüngling Christus“¹³⁸.



Abb. 25: Traditio legis, Säulensarkophag (Ausschnitt), Rom, Scavi di S. Pietro, ExLat 174

Der Sarkophag ist zweifellos der markanteste Vertreter des „Schönen Stils“ in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, seine Nähe zur Kunst des Ostens wurde schon immer betont¹³⁹. Dazu muss bemerkt werden, dass der Sarkophag stark überarbeitet und ergänzt wurde¹⁴⁰.

¹³⁷ F. GERKE (1948) 37.

¹³⁸ F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*. Berlin 1940, 38.

¹³⁹ M. BERGMANN (1999) 48.

¹⁴⁰ J. DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit*. Città del Vaticano 1991, 7.

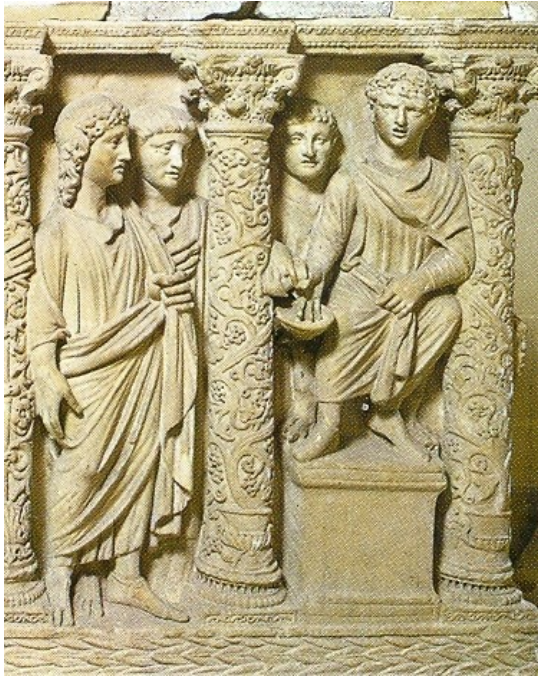


Abb. 26: Christus vor Pilatus, Säulensarkophag (Aus-Schnitt), Rom, Scavi di S. Pietro, ExLat 174

Ponderation. Die mit dem Reliefhintergrund verbundene Figur Christi wird von der außerordentlich qualitativollen, raffiniert gearbeiteten Statuette künstlerisch bei weitem übertroffen.

Schon KASCHNITZ-WEINBERG setzt die Statuette in theodosianische Zeit¹⁴², die neueste Literatur folgt ihm in dieser Datierung. Die „Theodosianische Renaissance“ (379 – 395) hat in stilistischer Hinsicht das klassische Formideal vor Augen. Ausgewogene Proportionen, klassische Ponderation, natürlicher Faltenwurf der Gewänder und die vielfältigen Ansichten der nahezu vom Reliefgrund gelösten Figuren prägen den im dritten Viertel des vierten Jahrhunderts aufkommenden „Schönen Stil“. Waren die konstantinischen Sarkophage ein Massenprodukt, das für breite Schichten hergestellt wurde, ändert sich nach der Mitte des vierten Jahrhunderts vermutlich auch der Bestellerkreis. Weit weniger, aber umso qualitativollere Stücke wie der Lot-Sarkophag¹⁴³, der Junius Bassus-Sarkophag und der so genannte Brüder-Sarkophag¹⁴⁴, die einen Höhepunkt in der frühchristlichen Sarkophagplastik markieren, werden für den gut situierten Auftraggeber angefertigt.

3. 1. 12. Parallelen zu jugendlichen Christusfiguren in weiteren Kompositionszusammenhängen

Geradezu herrscherlich sitzt der jugendliche, lang gelockte Christus im mittleren Bildfeld des Junius Bassus-Sarkophags (Abb. 27)¹⁴⁵, dem schönsten und monumentalsten und zugleich sicher datierten christlichen Sarkophag (nach 359 n. Chr.). Die im Typus der Statuette vom Museo Nazionale sehr nahe stehende Figur Christi thront hier in einer *traditio legis* Szene

¹⁴¹ O. THULIN (1929) 232.

¹⁴² G. KASCHNITZ-WEINBERG, *SKG - Geisteswissenschaftliche Klasse I*. 14, Heft 2 (1938) 87 ff. Die seltene Haartracht weist KASCHNITZ-WEINBERG am Triumphbogen von Leptis Magna (aus severischer Zeit) bei einem *tibicen* nach.

¹⁴³ Lot-Sarkophag, Rom, Katakomben von S. Sebastiano (A. FERRUA S. I. [Deutsche Übersetzung von J. FINK], *Basilika und Katakomben San Sebastiano*. Vatikan 1982, 46, Abb. 15; F. W. DEICHMANN [1967] 116, Taf. 45).

¹⁴⁴ Brüder-Sarkophag, MPC 184 (*Ebd.*, 43f., Taf. 15).

¹⁴⁵ *Ebd.*, 279f., Taf. 104.

zwischen den Apostelfürsten auf einem Sessel mit niederen Beinen in Form eines Raubtiers¹⁴⁶. Er tritt mit dem Fuß auf den unter ihm ausgespannten Himmel, den *caelus* emporhält. Christus ist hier als Kosmokrator gegeben, der Rangunterschied zwischen dem Herrn und den Aposteln wird durch das Sitz- bzw. Stehmotiv, einem gleichfalls der Herrscherikonographie entliehenem Schema, deutlich vor Augen geführt.



Abb. 27: Traditio legis, Junius-Bassus Sarkophag (Ausschnitt), Rom, Museo Storico Artistico, Tesoro di S. Pietro

Monumentale Kompositionen, die möglicherweise auf theologische Beratung durch den Klerus zurückgehen, entstehen: Der aus Fragmenten wieder zusammengesetzte Säulensarkophag in S. Sebastiano in Rom¹⁴⁷ stammt aus theodosianischer Zeit (Abb. 28). In einem Wechsel von mit Rundbogen und Giebeln bedeckten Nischen nähern sich links und rechts huldigende Apostel. Sie bringen dem in der Mittelnische auf dem *caelus* thronenden Christus Kränze dar (der rechts neben Christus stehende Apostel hält noch den Rest eines Kranzes in der Hand). Es können damit Siegeskränze gemeint sein, welche die Apostel durch ihr Martyrium errungen haben und nun der Gottheit weihen¹⁴⁸, oder man kann sie als *aurum oblatium* verstehen, welches die Apostel, entsprechend dem Verhalten der Würdenträger beim Regierungsantritt des Imperators, nun dem himmlischen Herrscher weihen¹⁴⁹. Das Bildprogramm reicht weit zurück, vermutlich in frühkonstantinische Zeit. Eine ähnliche Komposition einer nahezu lebensgroßen Figurengruppe, die zur kostbaren Ausstattung der Lateranbasilika zählte, beschreibt die

Papstchronik des Liber pontificalis (LP I, 172)¹⁵⁰. Das silberbeschlagene *fastigium* (Giebel), vermutlich Teil einer Triumphalarchitektur (Abb. 29 und 30), war zum Mittelschiff hin mit silbernen Figuren des auf einer *sella* sitzenden Salvators und der zwölf Apostel mit Kränzen geschmückt. Auf der der Apsis zugewandten Seite thronte Christus zwischen vier Lanzen haltenden Engeln, einer für Rom eher seltenen Ikonographie¹⁵¹. Der Liber Pontificalis tendiert dazu, Überlieferungen früh zu datieren und das *fastigium* Konstantin zuzuschreiben, nach

¹⁴⁶ Nur das linke vordere Sesselbein (vom Betrachter aus gesehen) ist sichtbar.

¹⁴⁷ F. W. DEICHMANN (1967) 121, Taf. 46/193.

¹⁴⁸ Vgl. K. BAUS, *Der Kranz in Antike und Christentum. Theoph.* 1 (1940) 174 ff., bes. 195 mit Quellenangaben christlicher Schriftsteller, welche diese Meinung vertreten.

¹⁴⁹ CH. IHM (1992) 19f.

¹⁵⁰ LP I, 172: *Huius temporibus fecit Constantinus aug. basilicas istas quas et ornavit: Basilicam Constantinianam ubi posuit ista dona: fastidium argenteum battutilem, qui habet in fronte Salvatorem sedentem in sella, in pedibus V, pens. lib. CXX, et XII apostolos qui pens. sing. in quinos pedibus libras nonagenas, cum coronas argento purissimo; item a tergo respiciens in absida, Salvatorem sedentem in throno, in pedibus V, ex argento purissimo, pens. Lib. CXL, et angelos IIII ex argento, qui pens. Sing. in pedibus V lib. CV, cum gemmis alabandenis in oculos, tenentes astas; ...* Vgl. H. BRANDENBURG (2004) 26f.

¹⁵¹ Wir begegnen ihr im sechsten Jahrhundert an der rechten Langhauswand auf einem Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Je zwei Engel mit Lanzen flankieren den thronenden Christus.

unserer bisherigen Kenntnis ist es frühestens ab der Mitte des vierten Jahrhunderts denkbar¹⁵², der Sarkophag von S. Sebastiano könnte als früher Reflex darauf gesehen werden. Die Lateranbasilika, der erste, vom Kaiser gestiftete offizielle Kultbau der Christengemeinde, diente darüber hinaus dem Repräsentationsbedürfnis des Herrscherhauses.



Abb. 28: Fragmente der Front eines Säulensarkophags, Rom, Coemeterium von S. Sebastiano

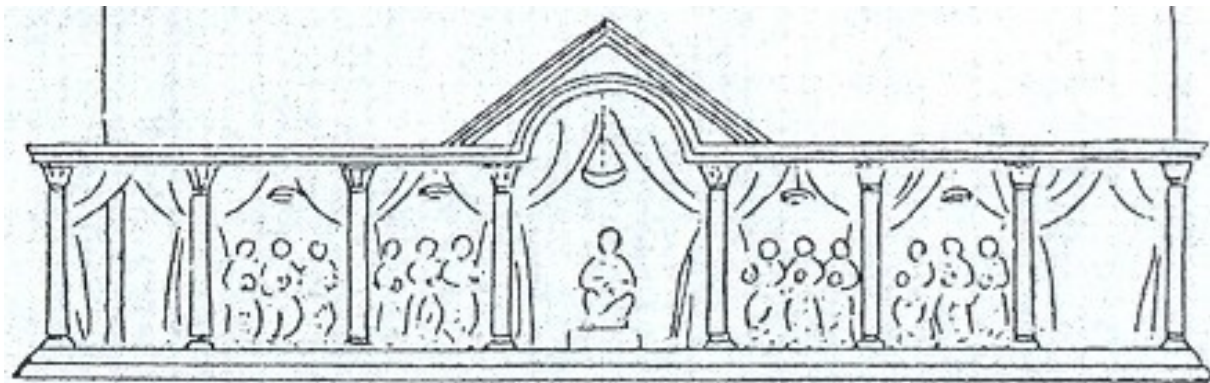


Abb. 29: Rekonstruktion des Lateran-Fastigiums nach M.T. Smith

Die in Edelmetall gearbeiteten Figuren nahmen die Ikonographie des Herrscherkults umfassend auf. Die (stehenden) Apostel bringen dem neuen (thronenden) Weltenherrscher die Kranzspende dar, wie die Senatoren dem Kaiser das *aurum oblatum*¹⁵³ oder die Bevölkerung das *aurum coronarium*¹⁵⁴. Christus zwischen den (stehenden) Engeln, dem Klerus im Chor zugewandt, hat seine Parallele im Anspruch auf göttliche Verehrung des Kaisers; Christus als Lehrer und Herrscher auf der Vorderseite, der gläubigen Gemeinde zugewandt, entspricht den Kaiser(kult)bildern in öffentlichen Basiliken und Foren¹⁵⁵.

¹⁵² Vor allem die Beschreibung der Lanzen haltenden Engel mit „Gemmen aus roten Granaten in den Augen“ entspricht nicht dem Bild der konstantinischen Epoche. Die hinter Gottvater erscheinende Assistenzfigur (Engel?) am Dogmatischen Sarkophag MPC 104 ist als alter, bärtiger Mann wiedergegeben. R. GRIGG, (Constantine the Great and the Cult without images. *Viator* 8 [1977] 1ff.) hat überzeugend dargelegt, dass das *fastigium* aus ikonographischen Gründen nicht in die konstantinische Zeit gehören kann. Vollplastische Figuren, wie sie der *Liber pontificalis* am *fastigium* beschreibt, dürften für den Kirchenraum der Spätantike und des Mittelalters eher eine Ausnahme gebildet haben. Wir besitzen tatsächlich keinen einzigen sicheren Hinweis für figürliche Ausstattungen von konstantinischen Basiliken. Sehr wahrscheinlich besaß die Konche der Lateranbasilika ursprünglich eine Auskleidung mit kostbaren, golddurchwirkten Stoffen, eine sogenannte *camera fulgens*, wo sich das *fastigium* einfügte. (M. GUARDUCCI, *Camerae fulgentes*. In: *Litterature comparate. Problemi e metodo; studi in onore di Ettore Paratore*. Bd. II. Bologna 1981, 799f.).

¹⁵³ TH. KLAUSER, *Aurum coronarium*, *MDAI. R* 59 (1944) 104ff.

¹⁵⁴ *Aurum coronarium*, ein Geschenk, das die Bevölkerung des Reiches oder der angrenzenden Länder den Herrschern in Form von goldenen Kränzen brachte (H. LAAG, *Kleines Wörterbuch der frühchristlichen Archäologie*, Stuttgart 2001, 35).

¹⁵⁵ H. KAISER-MINN, Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts. In: *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik* Frankfurt am Main 16.

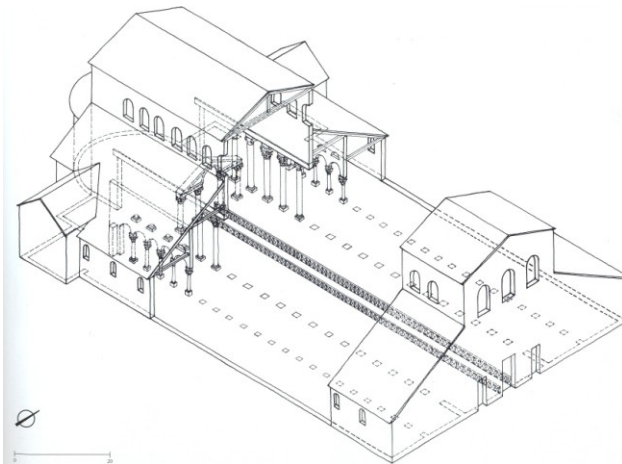


Abb. 30: Rekonstruktion der Lateranbasilika mit dem im Mittelschiff stehenden Fastigium, Entwurf H. Brandenburg, Zeichnung K. Brandenburg

3. 1. 13. Datierung und Provenienz der (Christus?) Statuette

Bis zu R. PARIBENIS Erwerbung der Statuette im Jahr 1914 für das Thermenmuseum in Rom (heute Museo Nazionale Romano) war die Entstehung des Typus des sitzenden lehrenden Christus, jugendlich, bartlos, mit Philosophenkleidung und Rotulus ins vierte Jahrhundert



Abb. 31a: „Der Triumph des Bacchus“. Römischer Sarkophag ExLat XXXX (Frontseite), Rom, Museo Gregoriano Profano

gesetzt worden. So schreibt beispielsweise J. WILPERT 1903 in seinem berühmten Werk über die Malerei der römischen Katakomben: „Tutte le scene che ci presentano Cristo Maestro in mezzo agli apostoli, appartengono, come già si disse, al IV secolo, così che possiamo supporre che fossero create precisamente in quel tempo“¹⁵⁶. Das Auftauchen dieser Statuette ließ die Diskussion über eine mögliche früher anzusetzende Datierung dieses Bildtypus erneut aufleben, die neuere Literatur plädiert hingegen nahezu übereinstimmend für theodosianisch¹⁵⁷.

Dezember 1983 – 11. März 1984, 329f., Abb. 147 (Rekonstruktion des Lateran-Fastigiums von M. T. SMITH). Die beiden Aspekte der Kaiserverehrung werden am Fastigium auf Christus übertragen: einerseits wurden die Kaiser als Söhne von Jupiter und Herakles wie Götter angerufen, zugleich hatten sie in weltlicher Hinsicht das Reich zu verteidigen und für die Einhaltung des Rechts zu sorgen (M. T. SMITH, The Lateran Fastigium. A Gift of Constantin the Great. *RivAC* 46 [1970] 166).

¹⁵⁶ J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*. Roma 1903, 225.

¹⁵⁷ Vgl. Anm. 28.

M. PARDYOVÁ versucht in ihrem kürzlich erschienenen Artikel über die „so genannte Christusstatuette im Museo Nazionale Romano“ stilistische Vergleiche mit römischen Sarkophagen des dritten Jahrhunderts aufzuzeigen und zweifelt an der Authentizität einer Christusfigur¹⁵⁸. Generell sieht sie in der Weichheit und Flüssigkeit der Formen mit einem



Abb. 31b: Detail: Bacchus



Abb. 31c: Detail: Silen



Abb. 32: Christusstatuette, Detail, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme

Hang zu Pathetik und Sentiment im Ausdruck verwandte Züge zu mythologischen Figuren der Sarkophagplastik. Besonders in der Behandlung von Körperlichkeit, Biegsamkeit, Dynamik und Eleganz reflektiert ihrer Meinung nach die Statuette den dekorativen Geschmack der Epoche von Caracalla, in welcher der hellenistische Einfluss merkbar den eklektizistischen Stil der römischen Kunst bestimmte. Vergleiche mit stilistischen Details, die sie vorzugsweise am Sarkophag „Der Triumph des Bacchus“ (exLat XXXX um 220 n. Chr.) aufzeigt (Abb. 31a), sind m. E. in keiner Weise überzeugend: Abgesehen von der länglich ovalen breitflächigen Gesichtsform ist keinerlei Ähnlichkeit zwischen den Köpfen von Christus und Bacchus zu erkennen. Das leicht hervortretende Kinn Christi ist markanter ausgeprägt, die Augenbrauen sind scharfkantiger akzentuiert als die weichen Übergänge zum Orbital bei Bacchus. Während die Wangen Christi in jugendlicher Anmut zart gerundet sind, verweisen die fülligen, leicht vorquellenden Backen des Bacchus auf den

¹⁵⁸ M. PARDYOVÁ (2004) 159 – 177.

verweichlichten Lebensstil des mythologischen Weingottes. Die essentiellen stilistischen Merkmale des Christuskopfes, wie die tief gebohrten Pupillen und die charakteristischen mäanderförmigen Locken fehlen bei Bacchus vollkommen (vgl. Abb. 31b mit Abb. 32).

Die von Pardyová erwähnte Ähnlichkeit des Mantels eines laufenden Silens „im Typus des Sokrates“ mit dem Pallium der Christusstatuette beschränkt sich bloß auf die Art der Drapierung des über die linke Schulter nach vorne fallenden Mantelendes. Der Faltenstil des Palliums einer vollplastisch gearbeiteten thronenden Sitzfigur und einer seitlich gezeigten, laufenden Gestalt im Hochrelief eignet sich kaum zum Vergleich. Während das Pallium Christi in kleinteilig differenzierten Fächerfalten Hüfte und Beine locker umspielt und nur die Formen des rechten Unterschenkels erkennen läßt, ist beim Silen das Verhältnis zwischen Körper und Gewand ein völlig anderes. Eng eingewickelt in seinen Mantel, der mit einem dicken Faltenbündel straff unter seinem linken Arm gezogen ist, tummelt sich der Silen im wilden Treiben des bacchantischen Triumphzuges. Die übrigen Faltenmotive seiner Draperie sind sparsam gezeichnet. Weit auseinanderliegende schmale Einzelfalten durchziehen die glatt am Körper anliegende Stoffbahn. Deutlich zeichnen sich unter dem transparent erscheinenden Mantel die rundplastischen Formen der Beine und des Unterkörpers ab (vgl. Abb. 4 mit Abb. 31c).

Auch weitere stilistische Vergleiche, wie etwa der eleganten und grazilen Handhaltung Christi mit dem Rotulus in der Linken mit der anmutigen Gestik der mit hoch erhobenen Armen Tambour schlagenden Mänaden, sind m. E. nicht treffend gewählt. Sie bringen keinen überzeugenden Beweis für eine Datierung der Statuette in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts (vgl. Abb. 31a mit Taf. 1). Der von PARDYOVÁ gezogene Schluss, es könne sich bei einer Statuette mit diesen Stilmerkmalen wohl kaum um eine Christusfigur, sondern weit eher um die eines jugendlichen Philosophen, Weisen oder Poeten aus vorkonstantinischer Zeit handeln, entbehrt damit jeder Grundlage. Die aufgezeigten ikonographischen Vergleichsbeispiele aus der Sepulkralkunst der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, sowie die stilistische Nähe zum jugendlichen Christus am Junius Bassus-Sarkophag (nach 359 n. Chr.) und am ExLat. 174 bestätigen die seit PARIBENI allgemein verbreitete Meinung (der ich mich anschließen möchte), dass die Statuette mit größter Wahrscheinlichkeit eine lehrende, jugendliche Christusfigur wiedergibt. Zeugen dieser Ikonographie gehören fast ausschließlich zum römischen, oberitalienischen und gallischen Bereich, auch das (nur literarisch überlieferte) Apsisbild der Basilica Severiana in Neapel könnte im Einflussbereich von Rom gestanden sein.

Das Vorkommen des Themas in der östlichen Monumentalkunst ist nicht gesichert, was aber kein beweiskräftiges Argument gegen dessen ursprüngliches Vorhandensein bietet. Auf dem Bildschmuck der weit über den ganzen Mittelmeerraum verbreiteten Eulogien und Pilgerampullen, der vermutlich großteils Apsidenprogramme reflektiert, lässt sich der Typus des lehrenden Christus in keinem Fall nachweisen. Nur zwei Objekte der Kleinkunst deuten auf die mutmaßliche Bekanntheit der Ikonographie im östlichen Kunstkreis hin: Die im östlichen Mittelmeerraum lokalisierte Elfenbeinpyxis vom Berliner Museum¹⁵⁹ und eine Elfenbeinplatte aus Dijon mit dem lehrenden Christus im Kreis der Apostel. DELBRÜCK ordnet sie dem syrischen Kunstkreis zu¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Vgl. Kap. 3. 1. 9. 5.

¹⁶⁰ R. DELBRÜCK, *Zwei christliche Elfenbeine des 5. Jhs. Spätantike und Byzanz. Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends*. Baden – Baden 1952, 167ff.; vgl. dazu auch W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz am Rhein³ 1976, 104, Taf. 82, Nr. 161 und 98, Taf. 78 Nr. 148.



Abb. 33: Kopf des Helios vom Esquilin, Kopenhagen, Carlsberg Glyptothek

Über die Provenienz der Christusstatuette erhitzten sich nach wie vor die Gemüter. Für hellenistische Vorbilder sprechen die sorgfältige Technik und der naturnah wiedergegebene Stoffcharakter. Schon KOLLWITZ sieht in der Christusstatuette ein Importstück aus dem Osten¹⁶¹. KIILERICH und BERGMANN liefern eine Reihe technischer und stilistischer Parallelen von Skulpturen aus aphrodisianischer Werkstatt. Ein Phänomen der Schule von Aphrodisias ist die klassizistische „Gangart“ der Skulpturen und ihr eklektizistischer Stil. In ihrer plastischen Qualität und minutiösen Ausarbeitung der Oberfläche bleiben sie in der Spätantike ohne Analogien. Der Kopf eines Helios¹⁶² aus der so genannten Esquilin Gruppe (heute in Kopenhagen), Werk eines Flavius Chryseros von Aphrodisias (Karien), weist ähnlich ideale Züge wie die Christusstatuette auf (Abb. 33). Typisch für diese Werkstatt ist die Verwendung des Bohrers zur Herstellung mäanderförmiger Locken¹⁶³ und

die sanfte und weiche Behandlung der Oberfläche, beides Charakteristika des schönen Stils (circa 350 – circa 370 n. Chr.). Andererseits gibt es auch Parallelen zur frühtheodosianischen Kunst (379 – 405 n. Chr.): KIILERICH sieht in der Statue von Valentinian II.¹⁶⁴, den sitzenden Herrschern auf der NW Seite des Sockels des Theodosiusobelisken¹⁶⁵ und den Engeln am Prinzensarkophag in Konstantinopel¹⁶⁶, „was den delikaten Faltenwurf ihrer Draperie betrifft“, gewisse Parallelen¹⁶⁷. BRENK spricht sich für eine Herkunft aus Konstantinopel aus und führt die Statue der Scholastikia aus Ephesos als stilistisches Vergleichsbeispiel aus dem Osten und überzeugendes Dokument für den Ende des vierten Jahrhunderts einsetzenden Klassizismus ins Treffen (Abb. 34)¹⁶⁸. Vergleichbar ist die Gestaltung der Bekleidung. Wie bei der Christusstatuette umspielt die in weiche Falten gelegte Tunika die weiblichen Formen des Oberkörpers, während eine Reihe dicht gelegter scharfkantiger Faltenstränge die geöffneten Beine umspannt. Der seitlich nahezu bis zum Boden herabfallende Mantel illusioniert das Material von dünnem Stoff. Ungleich fester als die in offener Form strukturierte, ein wenig labil wirkende Christusstatuette ist hingegen der tektonische Aufbau

¹⁶¹ J. KOLLWITZ, Probleme der theodosianischen Kunst Roms. *RaCr* 39 (1963) 191ff.

¹⁶² M. BERGMANN (1999) 14, Taf. 21,2.

¹⁶³ Vgl. auch die Haartracht von Zeus (?) vom Esquilin, Kopenhagen, Carlsberg Glyptothek, Inv. IG XIV 1280 (*ebd.*, Taf. 49, 4).

¹⁶⁴ Valentinian II, weströmischer Kaiser (375 – 392). Marmorstatue aus Aphrodisias (Geyre), Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 2264 (A. PASINLI, *Istanbul Archaeological Museums*, Istanbul 2001, Abb. 59).

¹⁶⁵ Ihre Oberkörper sind wie bei der Christusstatuette etwas gewölbt.

¹⁶⁶ A. PASINLI (2001) 48 und 142, Abb. 156 (= Sarigüzel-Sarkophag Inv. 4508).

¹⁶⁷ B. KIILERICH, *Late fourth century classicism in the plastic arts. Studies in the so-called Theodosian renaissance*. Odense University Press 1993, 232f.

¹⁶⁸ P. SCHERRER (Hg.), *Ephesus, der neue Führer. 100 Jahre österreichische Ausgrabungen 1895 – 1995*. Wien, 1995, 122, Abb. 1. Die Sitzstatue der Scholastikia wurde in den Thermen von Ephesos gefunden und ist in der Nische des Apsidensaales des Variusbades aufgestellt. Scholastikia ließ das Bad in christlicher Zeit renovieren.

der Scholastikia. Der nahezu blockförmig gegeneinandergesetzte Unter- und Oberkörper verleiht der geschlossen komponierten weiblichen Sitzfigur Festigkeit und Sicherheit.



Abb. 34: Sitzstatue der Scholastikia aus den Thermes von Ephesos, Apsidensaal des Variusbades

3. 1. 14. Der ideale Typus kindlicher Jugendlichkeit: Christusbild und Kaiserporträt in der frühtheodosianischen Epoche

Schon in konstantinischer Zeit gibt es Affinitäten zwischen dem Christus- und dem Kaiserbild. Auf die Dominanz der unbestimmt in die Ferne blickenden Augen, von Konstantin als Legitimation seines universalen Herrschaftsanspruchs – aus der Alexanderikonographie übernommen und im Christusbild tradiert – wurde bereits hingewiesen¹⁶⁹. Die Kunst der theodosianischen Zeit uniformiert und idealisiert das Herrscherporträt, und setzt sich mit dem jugendlichen Christusbild eingehend auseinander: „Die Konzeption des theodosianischen Imperatorenbildes verbindet offenbar die Idee der *concordia Augustorum* mit dem Friedensausdruck der jugendlichen Christusbilder frühtheodosianischer Zeit. Sie übernimmt die *Friedenskindlichkeit* des jugendlichen Christus; es wird aber ein eigenständiges kaiserliches Idealbild geschaffen, welches deutlich von dem Bild Christi als jugendlichem Gott unterschieden ist“ meint BÜCHSEL¹⁷⁰. Es kann wohl nur von einer gegenseitigen Beeinflussung von Christus- und Kaiserbild die Rede sein:

Das Reliquienkästchen von San Nazaro in Mailand¹⁷¹ zeigt den thronenden Christus mit dem gerade abgezirkelten, geriffelten Haarbogen über der Stirn, der deutlich die Haartracht theodosianischer Herrscher wiederholt¹⁷². Das übertrieben breitbeinige Sitzmotiv Christi, im

¹⁶⁹ Vgl. Anm. 32.

¹⁷⁰ M. BÜCHSEL (2004) 34.

¹⁷¹ *Ebd.*, Abb. 18.

¹⁷² Vgl. dazu beispielsweise die Haartracht des Honorius am Diptychon des Probus, 406, Aosta Domschatz (*ebd.*, Abb. 6 b).

Chronograph des Filocalus von 354 im Thronbild Constantius II.¹⁷³ vorgegeben, bleibt in dieser übersteigerten Form ohne Nachfolge. Das Christusbild erreicht nie mehr eine vergleichbare Nähe zum Kaiserbild wie am Reliquienkästchen von San Nazaro.



Abb. 35: Kaiserstatue (sog. Valentinian II.) aus Aphrodisias (Ausschnitt), Istanbul, Archäologisches Museum



Abb. 36: wie Abb. 32

Mit Sicherheit ist das Bild des Theodosius nur auf dem Silber Missorium in Madrid von 388¹⁷⁴ und am Sockel des Theodosiusobelisken in Istanbul (390 – 392) – hier allerdings stark verwittert – überliefert¹⁷⁵. Die Porträts des Kaisers und der neben ihm thronenden Augusti (wohl Valentinian II. und Arcadius, auf dem Sockel zusätzlich der Caesar Honorius) vermitteln eine gewisse Tendenz zur Gleichförmigkeit oder wie am Missorium besser zu erkennen von idealer Jugendlichkeit. Zu dieser Gruppe zählen auch der in Istanbul (Beyazid) gefundene Kaiserkopf, der entweder mit Arcadius oder Honorius II. benannt wird¹⁷⁶ und die Kaiserstatue aus Aphrodisias, in deren Nähe eine Basis mit der Inschrift *Valentinus Augustus* zu Tage kam, die Statue könnte aber auch Arcadius darstellen¹⁷⁷ (Abb. 35, Ausschnitt).

¹⁷³ Im Kalender von 354, der uns nur in Nachzeichnungen vorliegt, sind die regierenden Konsuln des Jahres zwar beide nimbirt, doch thront allein der Augustus Constantius II. auf einem kurulischen Sessel mit Fußschemel. Constantius II., seit 337 Augustus, ist in vollem kaiserlichem Ornat mit juwelenbesetzter Toga, Diadem und Zepter wiedergegeben (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 2154). Mit den Spenden (*largitiones*), die seiner rechten Hand in Form eines Münzregens entströmen und der schreinartigen Architektur mit Giebel, Muschelbaldachin und Vorhängen wird die sakrale Sphäre des Kaisertums betont. Der andere Konsul ist Caesar Gallus, der dem thronenden Kaiser die Viktorienstatue überreicht (H. STERN, *Le calendrier de 354, Étude sur son texte et sur ces illustrations*. Paris 1953, 152ff., Taf. XIV).

¹⁷⁴ Silbermissorium des Kaisers Theodosius I., Madrid, Academia de la Historia (M. BÜCHSEL [2004] Abb. 5 und 5 a).

¹⁷⁵ B. KILLERICH, *The Obelisk Base in Constantinople. Court Art and Imperial Ideology*. Rom 1998, 13 (mit weiterführender Literatur).

¹⁷⁶ M. BÜCHSEL (2004) 25, Abb. 10 und 11. Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 5028.

¹⁷⁷ Vgl. dazu R. R. R. SMITH, Late Antique Portraits in a Public Context. Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria. A. D. 300 – 600. *JRS* 89 (1999) 162.

Auf die Idealität des jugendlichen Kaiserbildes¹⁷⁸ reagiert das Christusbild und wird bei der Statuette vom Museo Nazionale gemeinsam mit der typisch geformten lockigen Haarpracht, dem Merkmal aphrodisianischer Kunst, zum strahlenden, apollinischen Bildnis eines göttlichen Knaben gesteigert. Vergleicht man die Gesichtszüge der Kaiserstatue von Aphrodisias¹⁷⁹ (des sog. Valentinian II.) mit der Physiognomie der Christusstatuette (Abb. 35 und 36), fallen zunächst Übereinstimmungen, wie die glatte, niedrige Stirn, die breitflächigen Wangenpartien und das mäßig vorgewölbte Kinn mit einer kleinen Einziehung unter der Unterlippe auf. Vergleichbar sind weiters die gebohrten Pupillen der empor gerichteten Augen und die kantigen Augenbrauenbögen, die in einen schmalen, scharf gezeichneten Nasenrücken münden. Valentinian wird durch seine Bartlosigkeit und die glatten, straffen Gesichtszüge als junger Mann stilisiert oder – wohl besser gesagt – dem Schema des theodosianischen Kaiserporträts angeglichen. Die Physiognomie Christi, das Bildnis eines anmutigen, reizvollen Jünglings, ist mit aller Raffinesse und höchster handwerklicher und künstlerischer Sorgfalt herausgearbeitet. Parallelen zum Kaiserporträt sind nur bei oberflächlicher Betrachtung zu ziehen, zahlreiche Einzelheiten lassen die Unterschiede deutlich hervortreten: Die Wangen Christi sind sanft geschwungen; der wohlgeformte Mund mit vollen, leicht geöffneten und geschürzten Lippen sensibel gestaltet, die kleinen Mundwinkel natürlich modelliert. Valentinians breite Wangen wirken durch ihre stereometrische Struktur weit kraftvoller und kantiger, der Mund ist breiter, die Lippen sind schmaler und geschlossen. Die sanft blickenden Augen Christi, stehen in einem ausgewogenen Größenverhältnis zum Gesicht, alle Gesichtsteile sind wohl proportioniert. Beim Kaiserporträt erscheinen die Augen verhältnismäßig groß. Die Stärke des Ausdrucks wird hier durch die stilisierte Augenwiedergabe der segmentförmig geformten Augen mit den großen Pupillen bestimmt. Die Oberlider liegen wie flache, schmale Bänder auf den relativ stark herausgewölbten Augäpfeln und verleihen dem Antlitz, gemeinsam mit den regelmäßig geformten Brauenbögen, stark idealisierte, geschönte Züge.

Größere Naturnähe zeigen sowohl der zart geformte Hals Christi im Gegensatz zum kräftigen, säulenförmigen Nacken des jungen Kaisers als auch das weitaus natürlicher fallende Gewand der Statuette. Die Tunika löst sich am Halsausschnitt locker vom Körper, der biegsame Faltenwurf des Palliums passt sich der offenen Form der Körperkonturen an, während der Mantel des Kaisers, weit weniger differenziert, dessen kompakten Körper straff umfängt und die Geschlossenheit der Silhouette betont¹⁸⁰.

Fasst man die Unterschiede von Kaiser- und Christusbild mit wenigen Begriffen zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: das höfisch verfeinerte, aber eher unpersönlich wirkende stark idealisierte jugendliche Kaiserbildnis frühtheodosianischer Zeit bedient sich abstrakterer Formen, während das ausdrucksstarke, durch sanfte Oberflächenmodellierung ungemein anmutig modellierte, strahlende Erscheinungsbild des Götterknaben weit lebensnaher erscheint.

¹⁷⁸ Auch der Bronzekopf von Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum stimmt mit den jugendlichen theodosianischen Kaiserporträts überein (M. BÜCHSEL [2004] Abb. 12); MEISCHNER hält ihn für Theodosius II. (J. MEISCHNER, Das Missorium des Theodosius in Madrid. *JdI* 111 [1996] 400).

¹⁷⁹ M. BÜCHSEL (2004) Abb. 9.

¹⁸⁰ A. PASINLI (2001) Abb. 59.



Abb. 37: Statuette eines Satyrs, unbekannte Herkunft, Trier, Rheinisches Landesmuseum und Kleinform.

Die oft mit überdimensionierten Stützen und soliden Verbindungsstegen versehenen kleinformigen dreidimensionalen Bildwerke sind für die Spätantike charakteristisch, wenn auch die Mehrzahl der Statuen dieser Größe die traditionell geschlossene Form aufweist. Die Stützstege hatten die Funktion, die zerbrechlichen Skulpturen während des oft langen Transportweges zu festigen. Ein Beispiel aus dem späten vierten Jahrhundert zeigt die Statuette eines laufenden Satyrs, wo in fast manieristischer Weise eine Reihe von Verbindungsstegen eingearbeitet ist. Ein massiver Baum dient als Stütze bis hinauf zu dem (nicht mehr erhaltenen) Satyrkopf (Abb. 37)¹⁸².

Die ursprüngliche Funktion des fragmentierten Verbindungsstegs am rechten Oberschenkel der Christusstatuette ist nicht geklärt. M. PARDYOVÁ hält auf Grund der Richtung diesen als Stütze des abgebrochenen rechten Arms für nicht denkbar¹⁸³ (Taf. 4). Möglicherweise wurde die Figur aus ihrem originalen Sitzmöbel herausgelöst und der Stützsteg zur Seitenlehne

Eine brauchbare Datierung und Provenienz der Christusstatuette mittels stilistischer Vergleiche abzuleiten, ist aufgrund der geringen Anzahl erhaltener Monumente nicht möglich und meines Erachtens mit äußerster Vorsicht zu erwägen. Eine Zeitspanne zwischen 360 und dem letzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts n. Chr. wäre für die Entstehung möglich, eine exaktere Datierung bleibt offen. Die Technik spricht für einen in Aphrodisias geschulten Steinmetz, der lunensische, italienische Marmor der Statuette für eine Herstellung in einer römischen Werkstatt¹⁸¹. Es sind in der Forschung noch zahlreiche unbeantwortete Fragen in Bezug auf die Tätigkeit der Bildhauer aus Aphrodisias, insbesondere über den Export ihrer Werke in den Westen, offen. Während die Produktion von Skulpturen im Westen gegen Ende des vierten Jahrhunderts allmählich zum Erliegen kam, produzierten die Bildhauerwerkstätten von Aphrodisias bis zum Ende der Antike Werke im Groß-

¹⁸¹ In Aphrodisias befand sich eine der einflussreichsten und bedeutendsten Bildhauerschulen der Antike. Der im nördlich gelegenen Akdağgebirge abgebaute blauweiße leuchtende Marmor zog in der Blütezeit von Aphrodisias Bildhauer aus der gesamten antiken Welt an. Dort entstandene Skulpturen wurden vorwiegend nach Rom, Olympia und Leptis Magna exportiert. Vgl.: [http:// www.lykien.com/aphrodisias.htm](http://www.lykien.com/aphrodisias.htm). Es ist daher nicht sinnvoll anzunehmen, dass in Aphrodisias lunensischer Marmor verwendet wurde.

¹⁸² N. HANNESTAD, Skulpturenausstattung spätantiker Herrschaftshäuser. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg), *Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption*. Internationales Kolloquium vom 10. – 15. Oktober 2005 an der Universität Trier zur Landesausstellung Rheinland – Pfalz 2007 „Konstantin der Große“. Trier 2006, 200ff, Abb. 4 a – c: Statuette eines Satyrs, Teil einer Gruppenkomposition unbekannter Herkunft. Rheinisches Landesmuseum Trier (Höhe ohne Plinthe 40 cm).

¹⁸³ PARDYOVÁ vermutet, der Verbindungssteg hätte ursprünglich zur Stütze eines weiteren (aufgerollten) Rotulus gedient, wie es bei Figuren auf Philosophensarkophagen des dritten Jahrhunderts zu finden wäre (M. PARDYOVÁ [2004] 161).

abgebrochen. Eine weitere Möglichkeit wäre die ehemalige Verstrebung mit einer anderen Figur. Es müsste sich dabei nicht zwingend um die eines Apostels gehandelt haben. In synkretistischen Kreisen wurden Philosophen, Heroen und Götterfiguren in gleicher Weise und ohne Unterschied ihrer Würde gemeinsam verehrt.

3. 1. 15. Tradition und Innovation: die Suche nach einem adäquaten Christusbild (Kultbild?)

Die Schwierigkeit, Christus in seiner umfassenden Erscheinung als Gott und Mensch, als Weltenherrscher, als Vater und Sohn, weiblich, männlich oder geschlechtslos darzustellen, beschäftigte die frühchristliche Kunst auf vielfältigste Weise.

Auf die der römischen Herrscherikonographie entnommenen Motive wurde schon mehrmals hingewiesen, doch müssen wir mit einer Reihe weiterer heterogener Elemente rechnen, die an Hand der Christusstatuette nachzuweisen sind.

Auf dem Mosaik in der Domitillakatakomben¹⁸⁴ erscheint Christus in einer grellgrünen kreisrunden Aureole, die sicher nicht in der römischen Herrscherikonographie wurzelt (Abb. 20)¹⁸⁵. Die Aureole entspricht dem vom Thron Gottes ausgehenden Licht- und Feuerglanz, der in alttestamentlichen Schriften beschrieben wird (Ez 1,4 und 43,2). In der Offenbarung des Johannes (Offb 4,3) ist von „einem auf dem Thron Sitzenden“ die Rede, „der wie ein Jaspis und ein Karneol aussah“. In der Lunette unter dem für Rom ungewöhnlichen Mosaik¹⁸⁶ steht: „Qui filius diceris et pater inveneris“¹⁸⁷. Auch die Inschrift erinnert an ein Bibelzitat, als Jesus sich nach dem Letzten Abendmahl von seinen Jüngern verabschiedet, das lautet: „Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen“ (Joh 14,9). Eigenartigerweise erscheint Christus in der Mandorla aber weder als erwachsener Mann, noch als Vaterfigur, sondern jugendlich, lehrend, dem Typus der Christusstatuette entsprechend.

Ein weiteres hervorstechendes Merkmal ist die Haartracht Christi, die ihn stets von seinen Gefährten unterscheidet. In der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts sind es häufig die langen, lockigen Haare, die einerseits in der apollinisch-dionysischen (und in der Folge gnostischen) Tradition stehen, demnach ein Merkmal von Göttlichkeit sind, andererseits an weibliche Frisuren erinnern. Hier fehlt wiederum das römische Vorbild, es gibt keinen Kaiser, der solch eine Lockenpracht wie der jugendliche Christus hatte, aber auch die römischen Frauen trugen ihre Haare nicht offen, sondern in irgendwelchen kunstvollen Knoten- oder

¹⁸⁴ Das Mosaik dürfte unter Papst Damasus (366 – 384) entstanden sein. (A. FERRUA, *Qui filius diceris et pater inveneris. Mosaico novellamente scoperto nella catacomba di S. Domitilla. APARA Rendiconti* 33 [1960 – 1961] 209f.). Vgl. dazu auch Anm. 116 und 117.

¹⁸⁵ In der christlichen Kunst symbolisiert der die ganze Figur umgebende helle Schein oder Strahlenkranz das göttliche Licht. Im Gegensatz zum Heiligenschein ist er vor allem Christus und Maria vorbehalten. (Mandorla = mandelförmige Aureole).

¹⁸⁶ Das älteste auf uns gekommene Beispiel von Christus in der Aureole stammt aus dem östlichen Bereich. Das Mosaik in der Apsis der Kirche Hosios David des Latomusklosters in Saloniki (Ende fünftes Jahrhundert) zeigt den jugendlichen Christus mit goldenem Kreuznimbus im Purpurgewand auf dem Himmelsbogen thronend. Er ist von einer runden Aureole mit Strahlen umgeben, hinter der die vier apokalyptischen Lebewesen hervorschauen (Vision des Ezechiel?). Christus hat die Rechte hoch erhoben, mit der Linken hält er den aufgerollten Rotulus dem Betrachter entgegen. An der Südwand der Paulusgrotte wurde in jüngster Zeit eine vergleichbare Figur des jugendlichen, bartlosen Christus mit Kreuznimbus auf einem Regenbogen in einer Aureole thronend freigelegt. Die Rechte hat er erhoben, in der Linken hält er einen Rotulus. Bei den flankierenden Personen dürfte es sich zu seiner Rechten um einen kirchlichen Würdenträger (mit Kodex), zu seiner Linken um einen weltlichen Würdenträger (mit einem Stab als Attribut eines Verwaltungsbeamten) handeln (Vgl. R. PILLINGER, „Vielschichtige“ Neuigkeiten in der so genannten Paulusgrotte von Ephesos. *MiChA* 11 [2005] 56 – 62 und Abb. 3 und Mitschrift der siebenten Vorlesung „Die Malerei der frühen Christen“ vom 14. 12. 2007). Weitere Beispiele von Christus in der Aureole sind erst in der Zeit vom sechsten bis siebenten Jahrhundert in ägyptischen Mönchsklöstern (Bawit, Sakkara) nachzuweisen.

¹⁸⁷ „Der Du Sohn genannt wirst und als der Vater gefunden wirst“.

Melonenfrisuren hochgesteckt. Langhaarig waren die Philosophen, deren hervorstechendstes Merkmal jedoch der Philosophenbart war. Die Christusstatuette ist zwar wie ein Philosoph gekleidet, ihr Habitus entspricht dem des *ex cathedra* lehrenden Weisen, seine weichen, nahezu kindlichen Züge erinnern aber eher an die Erscheinungsform des *puer senilis*, wie er auf römischen Kindersarkophagen auftritt. Wie erwähnt, stimmt hier zwar der Typus überein, jedoch die Aussage ist eine völlig andere.



Abb. 38: Kultstatue des Serapis, London, British Museum



Abb. 39: Apollon im Gewand einer Frau, Bonn, Akademisches Kunstmuseum

Die Frage nach dem Geschlecht Christi war immer ein Tabuthema. Eine Besonderheit der Christusfigur stellen die weiblichen Formen der leicht hervortretenden Brüste dar, denen sie ihre anfängliche Bezeichnung als sitzende *poetessa* zu verdanken hatte. Das Phänomen weiblicher Formen lässt sich Jahrhunderte lang zurückverfolgen und zeigt Verbindungen zur griechisch-römischen Götterwelt auf. Eine Kultstatue des Serapis¹⁸⁸ oder eine bekleidete Apollonstatue¹⁸⁹ seien hier als Beispiele angeführt (Abb. 38 und 39). Stark entwickelte, fast weibliche Brüste sind auch bei Dionysos keine Seltenheit¹⁹⁰. Auf einem römischen Sarkophagfragment (um 360 n. Chr.) aus der großen Moschee von Cordoba ist Christus, der sich im Kreis der Apostel befindet, mit deutlich unter dem Gewand sich abzeichnenden Brüsten wiedergegeben, vermutlich um ihn (zusätzlich zur andersartigen Haartracht) von den anderen Figuren zu unterscheiden¹⁹¹. Die so genannte „Gute Hirten“ Figur vom Museo Pio Cristiano (ehemals Lateranmuseum), die in ihrem Bemühen, ein apollinisches Idealbild

¹⁸⁸ T. F. MATHEWS (1993) 136, Abb. 105: Sitzender Serapis zwischen Adler und Kerberos, 2. Jh. n. Chr., London, British Museum.

¹⁸⁹ Ebd., Abb. 107: Apollon im Gewand einer Frau, 1. Jh. v. Chr., Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn, Inv. B 32. Apollon erscheint als *Μοῦσαγενής* oder *Κιθαρωδός* häufig im Chiton einer Frau.

¹⁹⁰ H. ZALOSCHER, *Die Kunst im christlichen Ägypten*. Wien – München 1974, 165, Abb. 81.

¹⁹¹ T. F. MATHEWS (1993) 128 und 132, Abb. 101.

darzustellen, der Christusstatuette sehr nahe steht, zeigt weibliche Formen¹⁹². Christusfiguren



Abb. 40: Traditio legis, Frontseite eines Sarkophags, Ravenna, Museo Archeologico Nazionale (Kreuzgang)



Abb. 41: Traditio Legis, Frontseite eines Sarkophags (Ausschnitt), Ravenna, S. Francesco

mit weiblichen Brüsten sind ab dem fünften Jahrhundert auf einigen Sarkophagen in Ravenna zu beobachten (Abb. 40 und 41)¹⁹³. Im Deckenmosaik des arianischen Baptisteriums¹⁹⁴, das in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts anzusetzen ist, wird Christus als dicklicher Knabe wiedergegeben, dessen mädchenhafte Brüste wohl eher seiner Wohlgenährtheit als seiner „Weiblichkeit“ zuzuschreiben sind. Auch hier wurden gnostische Quellen herangezogen: „Ich bin der Vater; ich bin die Mutter; ich bin der Sohn“ heißt es in einem apokryphen Text von Johannes (2,9 – 14)¹⁹⁵. Die von M. PARDYOVÁ aufgestellte Behauptung, das sichtbare Hervortreten von Brüsten bei männlichen Figuren sei ein typisches stilistisches Phänomen der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts¹⁹⁶, ist damit hinfällig.

Die Ikonographie der Statuette ist gewiss von der Tradition griechischer Philosophen abzuleiten, doch lässt die Physiognomie eine deutliche Übereinstimmung mit dem Christus Logos auf christlichen

¹⁹² Bei der Statue des „Guten Hirten“ handelt es sich um ein im 18. Jahrhundert stark ergänztes und restauriertes Fragment, dessen ursprünglich christlicher Kontext nicht erwiesen ist. Die Rückseite der Figur mit deutlichen Nahtstellen an den Armen und am Rücken charakterisiert ihre originäre Verwendung im Architekturverband. Ob das nahezu von der Architektur gelöste, fast vollplastische Relief, wie auf einer Rekonstruktionszeichnung im Museo Pio Cristiano hypothetisch angenommen, Teil eines Sarkophags war oder einen anderen Verwendungszweck erfüllte (Brunnenfigur?) bleibt offen (vgl. Abb. 44 a und b).

¹⁹³ Vgl. Christus auf *traditio legis*-Szenen: Front eines Sarkophags im Museo Archeologico in Ravenna und in San Francesco (T. F. MATHEWS [1993], 128f., Abb. 98 und 100).

¹⁹⁴ Ebd., 131, Abb. 102 (Detail).

¹⁹⁵ AAp, Acta Joannis 2, 9, 14.

¹⁹⁶ M. PARDYOVÁ (2004) 165. Zu den in historischen Perioden einander ablösenden Einflüssen von sowohl im Mann als auch in der Frau vorhandenen männlichen und weiblichen Elementen vgl.: E. KLIMOWSKY, *Das mannweibliche Leitbild in der Antike*. München 1972.

Sarkophagen zu. Das apollinische Bild Christi hat verschiedene Parallelen auf christlichen Sarkophagen, wobei der berühmte Sarkophag des Junius Bassus und von ExLat 174 besonders hervorzuheben sind.

Auf der Suche nach einem innovativen Christusbild schuf man eine Art synkretistische Figur, die als Träger der „neuen Philosophie“ möglichst alle Eigenschaften eines Gottes und göttlichen Menschen in sich vereinen sollte. Vielleicht war es auch nur die verborgene Sehnsucht nach einem neuen und adäquaten Kultbild. In dreidimensionaler Form im frühen Christentum zwar verpönt, da es zu sehr an das pagane Herrscherkultbild gemahnte, entsprach es vermutlich dennoch einem tief verwurzelten religiösen Bedürfnis.

3. 1. 16. Hypothesen zur originären Funktion der Statuette

3. 1. 16. 1. als Teil eines Sarkophagreliefs



Abb. 42: Kentaur des Aristeas und Papias aus der Villa Hadriana bei Tivoli (Ausschnitt), Rom, Kapitolinisches Museum



Abb. 43: Christusstatuette (Ausschnitt), Rom, Dependence des Museo Nazionale im Palazzo Massimo alle Terme

Genauso ungewiss wie die Herkunft der Statuette ist ihre ursprüngliche Funktion. Auf den Rückseiten der Hüften wie auch der Basis fehlt eine sorgfältige Oberflächenbehandlung, was die Vermutung aufkommen ließ, die Statuette wäre ursprünglich in eine Nische eingesetzt gewesen. Die atektonische Konzeption der Statuette, die leichte Verkürzung des linken Armes, das besonders hoch nach oben gezogene linke Knie und die mäßig ausgearbeitete Haartracht auf der Kalotte lassen keine absolut befriedigende Ansicht im Sinne einer freistehenden Plastik zu. Dagegen spricht der nach vor springende Winkel der trapezförmigen Plinthe¹⁹⁷ und die relativ sorgfältige Behandlung der Rückansicht.

¹⁹⁷ M. FORTINI, Statue des lehrenden Christus. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (2007) 208, Kat. Nr. I. 17. 74.

Der Vermutung von SCHUMACHER, die Christusstatuette sei das Fragment eines Säulensarkophags¹⁹⁸, stimmen mehrere Wissenschaftler bei. So schreibt beispielsweise J. DRESKEN-WEILAND: „Die Figur Christi ist vom Reliefhintergrund gelöst worden, mit dem sie an der linken (??) Körperseite verbunden war. Sie ist erst für den Kunsthandel mit dem nicht zugehörigen Sitz verbunden worden“¹⁹⁹.

Gegen die Theorie einer Sarkophagplastik sprechen vor allem die beachtliche Tiefe der vollplastisch gearbeiteten Statuette und die sorgfältige Ausarbeitung der Rücken- und Seitenansichten. Selbst die größten Sarkophage des vierten Jahrhunderts erreichen mit einer Relieftiefe von durchschnittlich zwölf Zentimeter nicht die Tiefe der Figur. Schumacher gibt das Maß vom Knie bis zum Rücken mit 19 Zentimeter an, ohne dabei den rechten, nach vor gestellten Fuß zu berücksichtigen. Für eine freiplastische Figur spricht auch die Ausführung der Haarsträhnen am Hinterkopf, die durch tiefe Bohrlinien getrennt und zum Teil frei unterarbeitet sind. M. BERGMANN bemerkt dazu, dass diese Bearbeitung bei einer Relieffigur unmöglich gewesen sei, da bei der Bohrung der Reliegrund im Wege gewesen wäre. Als Vergleich bringt sie Marmorarbeiten aus aphrodisianischen Werkstätten mit diesem charakteristischen Frisureschema (vgl. Abb. 42 mit Abb. 43)²⁰⁰. Die Statuette muss daher von Anfang an als Freiplastik geplant und gearbeitet worden sein. Betrachtet man beispielsweise die Christusfigur auf dem monumentalen Sarkophag von S. Ambrogio in Mailand schräg von der Seite, so erscheint Christus eher zu stehen, als zu thronen, bzw. gleich vom Sessel herunter zu rutschen. Stellt man die vollplastisch gearbeitete Christusstatuette vom Museo Nazionale Romano daneben, erscheint das auffallend hohe Sarkophagrelief von S. Ambrogio, das nahezu in Rundplastik übergeht, im Vergleich dazu nur mäßig körperlich gerundet (vgl. Taf. 2,3 mit Taf. 2,2). Die Sarkophagplastik ist an der Rückseite deutlich mit der Architektur verbunden. Einerseits wäre eine Herauslösung aus dem Architekturverband undenkbar, andererseits erschiene auch die Anbringung einer vollplastisch gearbeiteten Figur nicht möglich.

Deutlich sind die nachträglichen Ergänzungen an der Rückseite des „Guten Hirten“ aus dem Museo Pio Cristiano wahrnehmbar. Diese wurde tatsächlich aus dem Architekturverband herausgelöst und in eine vollplastische Figur umgewandelt (Abb. 44a, b und 45).

Die Frage nach der originären Zusammengehörigkeit von Christusstatuette und Sitzmöbel bleibt hingegen diskutierenswert. SCHUMACHER hatte die Gelegenheit, beide Teile getrennt voneinander zu betrachten. Er konnte dabei feststellen, dass vor allem in der Höhe der linken Hüfte und am unteren Teil des Rückens die Oberfläche der Figur abgearbeitet worden war, um sie in den engen Sessel mit der schalenförmigen Sitzfläche einzupassen²⁰¹ (vgl. Abb. 11 und 12).

¹⁹⁸ W. N. SCHUMACHER, Die Christusstatuette des Thermen-Museums zu Rom und ihre Probleme. In: *Actes du Xe congrès internationale d'archéologie chrétienne. Thessalonique 28 septembre – 4 octobre 1980*. Città del Vaticano 1984, 489ff.

¹⁹⁹ J. DRESKEN-WEILAND (1998) 45.

²⁰⁰ M. BERGMANN (1999) 48, Taf. 74 und 75.

²⁰¹ W. N. SCHUMACHER (1980) 493ff.



Abb. 44a: Statuette des Guten Hirten, Rom, MPC

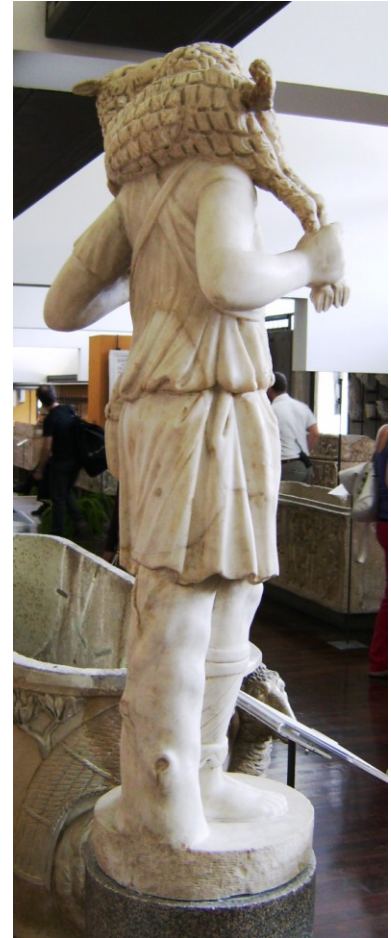


Abb. 44b: Rückseite der Statuette



Abb. 45: Rekonstruktion des Sarkophags mit Statuetten des Guten Hirten, Rom, MPC

3. 1. 16. 2. als freistehende Plastik (Exkurs: Frühes Wissen um Christus[kult]bilder)

Wir besitzen aus dem dritten und vierten Jahrhundert eine Anzahl von „Guten Hirten“ Statuetten aus Marmor, Nachricht über eine Reihe von den Christen übernommener, und für ihre Zwecke umgewandelter antiker Götterstatuen²⁰², jedoch keine mit der Christusstatuette vergleichbare Plastik. Auch literarische Quellen über frühe Christusbilder sind bescheiden und als definitiv christliche Kultbilder nicht nachweisbar. Irenäus (gest. um 202 n. Chr.) berichtet, dass die gnostische Sekte der Karpokratianer ein Christusbild, das nach einem von Pilatus entworfenen Typus angefertigt worden war, gemeinsam mit Bildern weltlicher Philosophen kultisch verehrt hätte²⁰³. Die Gefahr des Synkretismus, einer Vermischung mit anderen Religionen und geistigen Strömungen bestand speziell im römischen Imperium, wo die heidnischen Religionen keinen Absolutheitsanspruch erhoben. Es war nicht ungewöhnlich, mehreren Religionen gleichzeitig anzugehören. So soll nach Lampridius auch ein Bildnis von Christus in der Hauskapelle von Alexander Severus (208 – 235) neben von ihm verehrten „vergöttlichten Kaisern“ und anderen „besonders ehrwürdigen Geistern“ der Vorzeit, wie Apollonios v. Tyana, Abraham und Orpheus aufgestellt worden sein (Hist. Aug. vit. Alex. Sev. 29, 2)²⁰⁴.

²⁰² Die von Eusebius (h. e. VII, 18, 3) erwähnte Christusstatue (in einer Gruppe mit der Blutflüssigen) in Caesarea Philippi sei nach Ansicht mancher Historiker ein Götterbild des Asklepios gewesen, das im Nachhinein in eine Christusstatuette umfunktioniert wurde (vgl. dazu: E. v. DOBSCHÜTZ, *Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende*. Leipzig 1899, 198; zu weiteren Beispielen materieller Weiterverwendung siehe: *RAC* 11 (1981) Sp. 775 – 778 s. v. Götterbild).

²⁰³ Iren. haer. I 25, 6: *Gnosticos se autem vocant et imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent, dicentes formam Christi factam a Pilato illo tempore quo fuit Jesus cum hominibus; et has coronant et proponunt eas cum imaginibus mundi philosophorum, videlicet cum imagine Pythagore et Platonis et Aristotelis et reliquorum et reliquam observationem circa eas similiter ut gentes faciunt.* („Sie nennen sich übrigens Gnostiker. Bei ihnen spielen Bilder eine Rolle, teils gemalt, teils solche aus anderen Materialien, und sie sagen, dass Pilatus ein Christusbild hergestellt hat, und zwar in der Zeit, da Jesus bei den Menschen war. Diese Bilder bekränzen sie und stellen sie zusammen mit den Bildern der weltlichen Philosophen auf, nämlich mit dem Bild des Pythagoras, des Plato und Aristoteles und anderer. Und der übrige Kult um diese Bilder ist ganz so, wie es die Heiden machen“).

²⁰⁴ Hist. Aug. vit. Alex. Sev. 29, 2: *Antequam de bellis eius et expeditionibus et uictoriis loquar, de uita cotidiana et domestica pauca disseram. Usus uiuendi eidem hic fecit. Primum ut si facultas esset, id est si non cum uxore cubuisset, matutinis horis in larario suo – in quo et diuos principes, sed optimos electos, et animas sanctorum, in quibus Apollonium et quantum scriptor suorum temporum dicit Christum, Abraham et Orpheum et huiusce-modi ceteros habebat, ac maiorum effigies – rem diuinam faciebat.* („Bevor ich auf seine [Alexanders] Kriege, Feldzüge und Siege zu sprechen komme, möchte ich einige Angaben über sein privates Alltagsleben machen. Sein normaler Tagesverlauf war folgender: zuerst verrichtete er, wenn möglich, das heißt wenn er nicht mit seiner Frau geschlafen hatte, in den Morgenstunden seine Andacht in seiner Hauskapelle; dort hatte er sowohl die vergöttlichten Kaiser, aber nur eine Auswahl der besten, als auch besonders ehrwürdige Geister, darunter den Apollonius und – laut einem zeitgenössischen Autor – Christus, Abraham und Orpheus und die übrigen ihresgleichen, im Bilde mit seinen Ahnenporträts beisammen“). Die offizielle Religionspolitik war von Kaiser Augustus bis Mark Aurel im Wesentlichen von der Dominanz der römischen Götterwelt bestimmt. Erst Commodus (180 – 192) durchbrach diese Tradition. Er war ein begeisterter Anhänger der orientalischen Religionen und ließ sich in die Mysterienkulte von Kybele, Mithras, Isis und Serapis einweihen. Schließlich führte er die Verehrung des *Jupiter Summus Exsuperatoris* ein, der als höchste Gottheit über allen anderen Göttern stand. Obwohl Commodus unmittelbar nach seinem Tod zur *damnatio memoriae* verurteilt wurde, setzte Septimius Severus (193 – 211) die synkretistische Religionspolitik seines Vorgängers fort. Obgleich von einer Vernachlässigung der traditionellen Götter Roms keine Rede sein konnte, bevorzugte der Kaiser persönlich den Isis- und Serapiskult. Alle Severer hatten eine Vorliebe für orientalische Religionen, die unter ihrer Herrschaft einen großen Aufschwung erlebten. Alexander Severus (222 – 235) wird in einer Biographie des Heiden Lampridius als fromm und tugendhaft geschildert. Er habe größten Respekt vor dem Christentum besessen und in Christus eine der hervorragenden Gestalten der Menschheit gesehen. Unter seiner Regierung habe völlige Gleichheit zwischen allen Religionen im römischen Reich bestanden. Kritische Untersuchungen des Lampridiustextes zeigen jedoch, dass die Biographie von Alexander Severus am Ende des vierten Jahrhunderts als eine Art „Fürstenspiegel“ von heidnischer Seite gegen die Religionspolitik der christlichen Kaiser verfasst worden war. Die Anhänger der synkretistischen Religionspolitik forderten von ihnen dieselbe Toleranz wie

Laut Augustinus (354 – 430), der sich auf Irenäus bezieht, verehrte die alexandrinische Karpokratianerin (gnostische Sekte) Marcellina *imagines* (= Bilder oder Statuen²⁰⁵) von Jesus, Paulus, Homer und Pythagoras (Augustin. de haeres. VII)²⁰⁶.

Der Synkretismus wurde von den Apologeten als ernsthafte Bedrohung empfunden, die Übernahme oder Beibehaltung überlieferter Kulte und Bräuche als große Gefahr für den eigenen Glauben eingeschätzt. Während im römischen Reich alle nur denkbaren Facetten des religiösen Synkretismus existierten, der unter den severischen Kaisern immer stärkeren Zulauf erlebte, blieb für die Staatsmacht das entscheidende Kriterium für Gottlosigkeit und Religionsfrevel ausschließlich die von den Christen praktizierte Ablehnung des Götter- und Kaiseropfers²⁰⁷.

Die heftigen Angriffe der Kirchenväter, die in der Auseinandersetzung mit den Häretikern insbesondere den Götzendienst bekämpften, lassen das Vorhandensein vollplastischer, von Christen verehrter Kultbilder bereits seit der Frühzeit des Christentums erahnen. Über die Polemik der frühchristlichen Autoren gegen die Idolatrie, über die Androhung von Strafen bei der Sünde des Götzendienstes oder über die Vernichtung heidnischer Götterbilder durch Christen zu schreiben, würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen. Punktuell sei nur folgendes erwähnt: Schon Paulus warnt eindringlich vor dem heidnischen Tempelkult und Götzendienst: „Wie verträgt sich der Tempel Gottes mit Götzenbildern? Wir sind doch der Tempel des lebendigen Gottes;“ (2. Kor 6,16). Die Ermahnung des Paulus schließt die Existenz christlicher Kultbilder nach dem Vorbild heidnischer Tempel mit klaren Worten aus. Denn zum Wesen des antiken Tempels gehört eindeutig der Glaube, dass im darin residierenden Kultbild die Gottheit persönlich wohne (zumindest während der kultischen Handlungen), ein mit dem christlichen Glauben unvereinbarer Gedanke.

Die patristische Literatur wurde gewissermaßen mit Schriften gegen den Kult von Götzenbildern eröffnet. Tertullians um 210 entstandenes Werk *De idolatria* forderte die rigorose Abstinenz der Christen von der Verehrung und Herstellung von Götterbildern sowie den Besuch sämtlicher mit deren Kult verbundener Veranstaltungen. Offenbar verband der antike Mensch seine Religionsausübung geradezu selbstverständlich mit der Ausübung eines Bilderkults, sodass die Theologen der ersten Jahrhunderte geradezu vehement einen Bilderverzicht der Christen forderten. Origenes erinnert an das Ideal der Bildlosigkeit, während er den Götzenkult verachtet²⁰⁸. Auf der Synode von von Elvira (circa 306) heißt es im Kanon 36: *picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depignatur*²⁰⁹. Die Synode stellt die Anbetung christlicher Bilder als Relikt des heidnischen Kultes hin, was die Existenz und Verehrung von Bildern in kirchlichen Räumen (Spaniens)

Alexander Severus den Christen hatte zuteil werden lassen. Alexander Severus und seine Mutter Julia Mamaea hatten zweifellos eine gewisse Sympathie für das Christentum gehegt, es kann aber keine Rede davon sein, dass sie das Christentum als *religio licita* zugelassen hätten (T. CHRISTENSEN, *Christus oder Jupiter. Der Kampf um die geistigen Grundlagen des Römischen Reiches*. Göttingen 1981, 77ff.).

²⁰⁵ Wir können keinerlei Aussagen darüber machen, ob diese frühen *imagines* Christi dreidimensionale oder zweidimensionale Bildnisse waren.

²⁰⁶ Augustin. de haeres. VII: *Sectae ipsius fuisse traditur quaedam Marcellina, quae colebat imagines Jesu et Pauli et Homeri et Pythagorae, adorando incensumque ponendo*. („Es wird erzählt, dass eine gewisse Frau, Marcellina, zu dieser Sekte [der Karpokratianer] gehörte und sie Bilder von Jesus, Paulus, Homer und Pythagoras kultisch verehrte, sie anbetete und Weihrauch spendete“).

²⁰⁷ A. EFFENBERGER, *Frühchristliche Kunst und Kultur. Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert*. München 1986, 16.

²⁰⁸ Origenes c. Cels. VII, 44: „Denn welcher vernünftige Mensch wird nicht den verlachen, der [zuvor] so viele erhabene Gedanken über Gott oder die Götter in philosophischen Disputen vernommen hat und danach Götterbilder beachtet, vor ihnen betet.... Ein Christ aber, und sogar ein ungebildeter Christ, ist überzeugt, dass jeder Ort der Welt ein Teil des Weltganzen ist und die ganze Welt Gottes Tempel. Er betet an jedem Ort“.

²⁰⁹ C. J. HEFELE, *Konziliengeschichte, nach den Quellen bearbeitet*. I. Bd. Freiburg im Breisgau 1873, 170; vgl. dazu E. REICHERT, *Die Canones der Synode von Elvira. Einleitung und Kommentar*. Diss. Hamburg 1990.

im großen Umfang voraussetzt. Ein Bilderverbot in den Kirchen konnte jedoch gewiss nicht verhindern, dass im Bereich privater Volksfrömmigkeit Bilder weiterhin angebracht und verehrt wurden.

Lactanz berichtet, dass während der diokletianischen Verfolgung auf Befehl des Kaisers die Türen einer Kirche aufgebrochen wurden, um nach dem Götterbild (*simulacrum*²¹⁰) zu suchen (Lact. de mort. pers. 12, 2²¹¹). Konstantin duldet die wertvollen Götterbilder der Heiden und lässt sie zur Verschönerung der Stadt aus allen Teilen des Reiches nach Konstantinopel bringen, freilich nicht als Kultbilder, sondern nur als Schmuck²¹². Eusebius, der Theologe des Christenkaisers Konstantin I., lehnt Kultbilder prinzipiell ab²¹³, dem Wunsch der Kaisertochter Konstantina, die ein Bildnis Christi von ihm erbittet, begegnet er mit entschiedener Zurückweisung. Der Umstand, dass sich die Kaisertochter mit dieser Bitte an Eusebius wendet, wirft die Frage auf, ob der Zugang zu solchen Bildern im Rahmen der Großkirche nicht möglich war, oder ob sie bewusst eine Stellungnahme von höchster kirchlicher Autorität zum umstrittenen Thema der Bildfrage hören wollte²¹⁴.

Die von Eusebius erwähnte Christusstatue (in einer Gruppe mit der Blutflüssigen) in Paneas (Caesarea Philippi), ein wichtiges Zeugnis der Anfänge christlicher Kunst, beschreibt er als Bildwerk heidnischer Stifter: „Auf hohem Stein vor den Toren des Hauses, in dem das Weib gewohnt, stehe die eiserne Statue einer Frau, die, auf ein Knie gebeugt, gleich einer Betenden die Hände nach vorne ausstrecke. Ihr gegenüber befinde sich aus demselben Metalle die stehende Figur eines Mannes, der, hübsch mit einem Mantel bekleidet, die Hände nach der Frau ausstrecke. Zu den Füßen des Mannes wachse an der Säule eine seltsame Pflanze, welche bis an den Saum des ehernen Mantels hinaufreiche und ein Heilmittel gegen alle möglichen Krankheiten sei. Diese Statue soll das Bild Jesu sein. Sie ist noch heute erhalten; wir haben sie mit eigenen Augen gesehen, als wir in jener Stadt weilten. Man braucht sich nicht darüber zu wundern, dass die Heiden, denen unser Erlöser seinerzeit Wohltaten erwiesen hat, ihm solche Denkmäler errichteten. Denn wir haben auch die Bilder seiner Apostel Paulus und Petrus und sogar das Bild Christi selbst in Farben gemalt gesehen. War es doch zu erwarten, dass die Alten sie als ihre Retter ohne Überlegung gemäß ihrer heidnischen Gewohnheit auf solche Weise zu ehren pflegten“ (Eus. h. e. VII, 18, 4). Die Entstehung dieser Bildnisse schreibt Eusebius Heiden zu, die an die Wunder Christi glaubten, zwar Anhänger Christi, jedoch keine Christen waren. Wer waren diese „Heiden“, die Christus zu Ehren ein Standbild aufstellten und Bildnisse der Kirchenfürsten und selbst von Christus malten? Ist die Erzählung von Eusebius als Hinweis auf einen Bildkult außerhalb des kirchlichen Gefüges (in synkretistischen Kreisen) zu deuten, der sich zu seiner Zeit immer mehr auszubreiten begann? Oder wollte er sich mit der Bildzuschreibung von den „Alten“, die zwar Christi Wundertaten selbst erlebt hatten, jedoch noch heidnischen Sitten anhängen, distanzieren?

Dobschütz identifizierte die Statue auf Grund des zu Füßen der männlichen Person wachsenden Heilkrautes mit Asklepios oder irgendeinem anderen Heilgott²¹⁵. Eine *interpretatio christiana* gemäß Mt. 9,20 – 23 scheint hingegen sinnvoller:

²¹⁰ *Simulacrum* = Bild, Abbild, Gebilde der Plastik wie der Malerei, Statue, meist Götterbild.

²¹¹ Lact. de mort. pers. 12, 2: *...et revulsis foribus simulacrum dei quaeritur, scripturae repertae incenduntur* („er lässt die Türen aufbrechen, nach dem Bild Gottes suchen, und die Schriften, die man findet, verbrennen“).

²¹² RAC 11 (1981) Sp. 815 s. v. Götterbild.

²¹³ Eusebius erwähnt in seinen Beschreibungen konstantinischer Kirchenbauten kein einziges Bild. Auch die Motive auf den Pilgerampullen, die vermutlich auf monumentale Vorbilder zurückgehen, sind nicht für die konstantinische Zeit gesichert. Die frühesten Hinweise über eine musivische Ausstattung der Grabeskirche von Jerusalem gibt Aetheria (Egeria) in ihrem Pilgerbericht aus dem frühen fünften Jahrhundert (Egeria itinerarium 25, 9. FC 20 [1995]); vgl. dazu R. LEEB, *Konstantin und Christus. Die Verchristlichung der imperialen Repräsentation unter Konstantin dem Großen als Spiegel seiner Kirchenpolitik und seines Selbstverständnisses als christlicher Kaiser*. Berlin – New York 1992, 4f., Anm. 13.

²¹⁴ Vgl. H. BELTING (2004) 165.

²¹⁵ E. V. DOBSCHÜTZ (1899) 198.

Auf frühchristlichen Sarkophagen mehrmals wiedergegeben, begegnet uns das Motiv von Christus und der Blutflüssigen²¹⁶ auch in der römischen Katakombe von SS. Marcellino e Pietro. Im Kontext mit alttestamentlichen Szenen in den seitlichen Lünetten (Noach in der Kiste und Daniel in der Löwengrube) ist der Bildinhalt auch hier als christlich zu interpretieren. „Seltsame Pflanzen“ wachsen nicht in der Hauptszene der Lünette, sondern auf den triptychonartigen „Seitenflügeln“ der dreigeteilten Architekturmalerei. Der Wundertäter Christus übernimmt die traditionelle Funktion mythologischer Heilgötter. Er heilt die gläubige Frau Kraft seiner göttlichen Macht, ohne sich dabei der Hilfe von Heilkräutern bedienen zu müssen (Abb. 46 und 118).



Abb. 46: Christus und die Blutflüssige, Rom, Katakombe SS. Marcellino e Pietro

Trotz der massiven Angriffe seitens der Kirche gegen die Verehrung von (dreidimensionalen) Götzenbildern war es augenscheinlich die „Gewohnheit“ oder auch das Verlangen der „heidnischen“ Verehrer Christi (und vermutlich auch der aus dem Heidentum übergetretenen Christen), Gott in Form eines plastischen, tastbaren Gebildes, kultisch zu verehren. Für die Bilderpraxis des Volkes können wir einen bis in die Nähe des Evangeliums zurückreichenden Kult weder beweisen noch ausschließen. Die im Volk verwurzelte Glaubensüberzeugung dürfte auch kaum von religiösen Überlegungen frühchristlicher Kirchenschriftsteller belastet gewesen sein, sondern im Widerspruch zu den Dogmen der Großkirche alteingesessene Bildnispraxen weiter tradiert haben.

²¹⁶ R. Pillinger vermutet, dass es sich bei dieser Szene um die Erscheinung Jesu vor Maria Magdalena handelt (Joh 20,14 – 17). Die weiße (jenseitige) Kleidung Christi sowie eine vergleichbare Darstellung auf der Frontseite der Lipsanothek von Brescia erhärten diese Hypothese. J. Borchhardt weist auf das Vorbild dieser Bildformel (Odysseus mit der um Gnade flehenden Kirke) auf den Esquilinfresken hin (B. ANDREAE, mit Beiträgen von M. P. BAGLIONE, *Odysseus, Mythos und Erinnerung*. Ausstellungskatalog Haus der Kunst, 1. Oktober 1999 bis 9. Januar 2000. Mainz 1999, Abb. 86).

Rundplastische Bildnisse spielten in frühchristlichen Kirchengestaltungen jedoch kaum eine Rolle²¹⁷. Bei den wenigen Werken, die wie die Christusstatuette auf uns gekommen sind, handelt es sich, wie erwähnt, um Streufunde, Umarbeitungen oder schlichtweg Uminterpretationen. Während man (auch als gläubiger Christ) seit dem vierten Jahrhundert Ehrenstatuen des Kaisers im öffentlichen Leben die geschuldete Verehrung zukommen ließ, galten rundplastische Götterbilder für diverse kirchliche Instanzen weiterhin als von Dämonen besessen und ihre Zerstörung als Ausweis rechtgläubiger bischöflicher Autorität²¹⁸.

Die Christusstatuette, bis heute ein singuläres Bildwerk, könnte sowohl im sepulkralen, liturgischen oder im privaten religiösen Kontext gestanden sein. Sie blieb als statuarische Plastik vermutlich ohne Nachfolge, die Bildhauerei spielte am Ende des vierten Jahrhunderts in Rom nur mehr eine geringe Rolle. Die Tradition hatte sich nach der Teilung des römischen Reiches (395) in die neue Hauptstadt im Osten verlagert.

3. 1. 16. 3. als Kultbild

Die Einordnung der Statuette in ihren ehemaligen Kontext bleibt ein ungelöstes Problem. Uns interessiert natürlich vorrangig die Frage, ob diese bis dato einzigartige Skulptur die Funktion eines Kultbilds innegehabt haben könnte.

Dazu ergeben sich folgende hypothetische Überlegungen:

° Die ursprüngliche Aufstellung erfolgte in einem oberirdischen Kultraum²¹⁹ in einem ädikulaförmigen Rahmen, analog zu den Silberfiguren am konstantinischen (?) Fastigium der Lateranbasilika. (Wir können selbstverständlich nicht ausschließen, dass wir mit der Christusstatuette die Übertragung eines ursprünglichen Metalloriginals vor uns haben). Parallelen zur Ikonographie des Fastigiums finden sich in Bezug auf das übereinstimmende Huldigungsmotiv der Kränze darbringenden Apostel, der streng hierarchischen Komposition und betonten Frontalität des thronenden Christus sowohl am Sarkophag von S. Sebastiano als auch im zentralen Bildfeld des Cubiculum 1 der Katakomben Gordiano ed Epimaco. Die Grabkammer wäre laut ZIMMERMANN als Reflex eines zeitgenössischen Kultraums zu verstehen²²⁰. Das Hauptbild fordert auch im Grabraum eine Ausrichtung der Architektur und eine Unterordnung der übrigen Bilder. Das Fastigium nimmt seinerseits die Architektur und Ikonographie des paganen Kaiserkultraums von Luxor auf. Herrscherikonographie und Herrscherkult werden 1:1 auf Christus übertragen, der Kult gebührt nun dem neuen Weltenherrscher Christus²²¹.

° Die Statuette wurde zur Steigerung der Aussagekraft eines zweidimensionalen Bildprogramms eingesetzt und kultisch verehrt.

Auf die auffallend häufige Darstellung des lehrenden Christus an prominenter Stelle von Katakombenräumen wurde bereits hingewiesen. Ich erinnere an die Apsis der Bäckergruft oder an die Stirnwände der beiden Cubicula von Domitilla 33 und Gordiano ed Epimaco 1, welche in ihrer Struktur oberirdische Kulträume widerspiegeln. Die ikonographische Herausstellung der Lehr- und Thronszene Christi in der Malerei könnte eine Wiederholung und

²¹⁷ R. GRIGG (1977) 1ff. stellt die These auf, dass die von Konstantin gegründeten Kirchen überhaupt keine figürlichen Ausstattungen besaßen. Tatsächlich besitzen wir keinen einzigen sicheren Hinweis auf dreidimensionale Ausstattungsstücke von Basiliken aus der konstantinischen Epoche (vgl. dazu auch Anm. 214).

²¹⁸ R. WARLAND (1986) 14.

²¹⁹ Oberirdische christliche Kulträume sind, abgesehen vom Taufraum (?) in Dura Europos, erst vom Ende des vierten, bzw. Beginn des fünften Jahrhunderts nachzuweisen, was deren ursprüngliches Vorhandensein keineswegs ausschließt.

²²⁰ Vgl. Kapitel 3. 1. 9. 1.

²²¹ Vgl. Kapitel 3. 1. 12.

Verstärkung der tendierten Aussage in dreidimensionaler Form erfahren haben. Christus als Lehrer der neuen Philosophie, gleichsam die Quintessenz des wichtigsten Themas des frühen Christentums, umgesetzt in eine vollplastisch geformte Kultfigur.

Es ist uns bekannt, dass unter dem Pontifikat von Papst Damasus (366 – 384) zur Förderung des Märtyrerkults eine Vielzahl baulicher Veränderungen in den Katakomben vorgenommen und über sechzig metrische Inschriften an deren Gräbern angebracht wurden²²². Wir haben jedoch keinerlei Zeugnisse über figurale dreidimensionale Ausstattungsstücke aus dieser Zeit. Die Aufstellung der Marmorskulptur Christi erfolgte wohl kaum im sepulkralen Bereich. Die Dunkelheit und Enge der Katakomben sowie die unvermeidliche Geruchsbildung, bedingt durch die großteils nur mit einfachen Platten und Ziegelmauern verschlossenen Armengräber (*loculi*), schloss kultische Handlungen in diesem Ambiente in der Regel aus.

° Die Christusstatuette stand in Wechselbeziehung zum Mithraskultbild.

Vergleicht man die berühmte Cappella Graeca²²³ in der Priscillakatakomben mit dem Kultraum des Mithräums unter San Clemente²²⁴, so fallen zunächst rein äußerliche strukturelle Ähnlichkeiten auf (vgl. Taf. 3,1 mit Taf. 3,2). Beide Räume sind unterirdisch angelegt, haben ein Tonnengewölbe, und an den Wänden entlanglaufende Steinbänke (bzw. Klinken). Die höhlenartigen Anlagen bieten kaum Platz für mehr als 30 Personen. An der Stirnwand der Cappella Graeca befindet sich eine große Nische, in den Mithräen, stand an vergleichbarer Stelle das Kultbild des Mithras. In der Regel handelte es sich um ein Steinrelief, häufig von hinten belichtet und damit eindrucksvoll in Szene gesetzt (Taf. 3,3²²⁵). Im dritten Jahrhundert trat diese Mysteriengottheit²²⁶ ihren Siegeszug im römischen Reich an, eine bis in die Zeit Konstantins ernstzunehmende Konkurrenz des Christentums. Nicht nur die Soldaten in den Provinzen waren Mithrasanhänger, eine Reihe von Mithräen findet sich vor allem auch in Rom²²⁷. Der Charakter der Heilsgottheit, die nach einem geheimnisvollen Durchgang durch den Tod wiedergeboren wird, erinnerte so sehr an Christus, dass ihr Kult von den Christen mit heftigen Emotionen bekämpft wurde. Die Geburt des Mithras, des Lichts, des Sonnengottes wurde wie die Geburt Christi am 25. Dezember gefeiert²²⁸. Auch der Charakter des Kultmahls der Mithrasmythen zeigt erstaunliche Parallelen zum christlichen Abendmahl. Brot und Wein bildeten auch im Mithras-Kult den zentralen Bestandteil der Kulthandlung, zu der sich die Mythen in ihren Heiligtümern regelmäßig versammelten. Es gibt Darstellungen von drehbaren

²²² V. FIOCCHI-NICOLAI, Ursprung und Entwicklung der römischen Katakomben. In: V. FIOCCHI-NICOLAI – F. BISCONTI – D. MAZZOLENI (1998) 49ff.

²²³ *Ebd.*, 88: Ausstattung der Cappella Graeca aus spätgallienischer Zeit (Gallienus 261 – 268).

²²⁴ I. DELLA PORTELLA, *Das unterirdische Rom. Katakomben, Bäder, Tempel*. Köln 2000, 21, Abb. S. 20.

²²⁵ Vgl. beispielsweise das Mithräum am Circus Maximus in Rom. Unter dem großen Bogen im Hintergrund des Trikliniums stand das Kultbild mit der Stiertötung (*Ebd.*, 28ff., Abb. S. 35).

²²⁶ Der Mithraskult gehört zu den Mysterien, wie die antike Welt jene Kulte nannte, welche den Eingeweihten Heil verhiessen, wie Rettung aus allen Gefahren des irdischen Lebens, Schutz vor Krankheit und Misserfolg und vor allem das Heil der Seele nach dem Tod. Die gegenwärtige und zukünftige Errettung wird als Unsterblichkeit interpretiert oder als Verbindung mit der transzendenten Gottheit. Diese Mysterienkulte waren in der Regel nicht exklusiv, worin sie sich vom Christentum unterscheiden. Die Zugehörigkeit zu einer solchen Gemeinschaft schloss weder die Teilnahme am offiziellen Staatskult noch die Einweihung in andere Mysterien aus. Man konnte problemlos neue religiöse Vorstellungen annehmen und dabei an den alten festhalten (M. CLAUS, *Die alten Kulte*. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN [2007] 213).

²²⁷ J. SORGES, Stieropfer und Sternenhimmel – der Mithraskult. In: B. HINTZEN-BOHLEN, *Rom, Kunst und Architektur*. Gedr. in China 2005, 330 – 333.

²²⁸ Ein syrischer Glossator des sechsten Jahrhunderts schildert die Entwicklung dieses Festtags der Geburt des Mithras zum Geburtstag Christi: „Die Heiden pflegten nämlich am 25. Dezember das Fest des Geburtstages der Sonne zu feiern und zu Ehren des Tages Feuer anzuzünden. Zu diesen Riten luden sie sogar das Christenvolk ein. Da nun die Lehrer der Kirche wahrnahmen, dass sich auch Christen zur Teilnahme verleiten ließen, beschlossen sie, am selben Tag das Fest der wahren Geburt zu begehen“ (*CIL* 1, 338f.)

Kultbildern, wo auf der Vorderseite das Stieropfer²²⁹ und auf der Rückseite das heilige Mahl gezeigt wird: Auf der Rückseite des Reliefs von Konjica sitzen die Mithrasmythen beim Kultmahl. Sie halten Trinkhörner in Händen, auf einem kleinen dreifüßigen Tisch liegen die heiligen Brote²³⁰. Das Motiv erinnert an die berühmte, bis heute nicht eindeutig zu interpretierende Mahlszene (Agape zum Anlass des Totengedächtnisses?) in der Cappella Graeca, an prominenter Stelle über dem Apsisbogen der Stirnwand angebracht²³¹ (vgl. Abb. 47 mit Abb. 48).

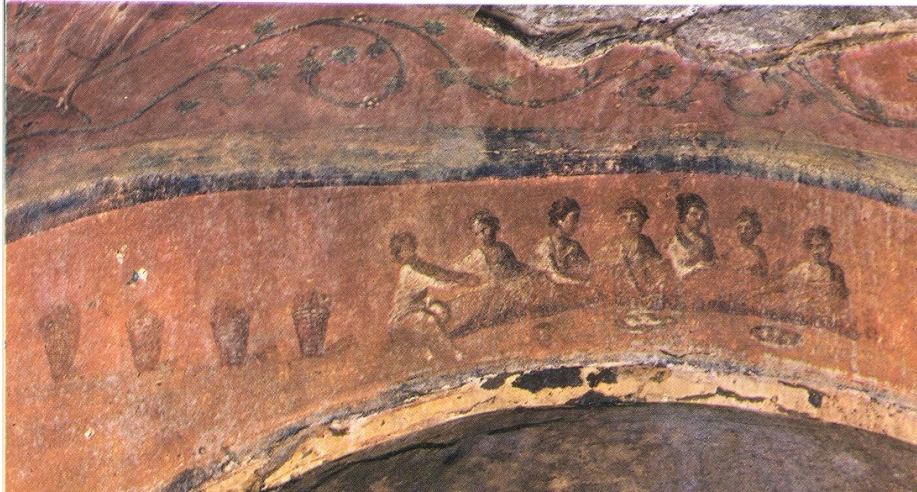


Abb. 47: Mahlszene, Rom, Priscillakatakomben, Cappella Graeca



Abb. 48: Mahl der Mithrasmythen, Rückseite eines Mithraskultbildes aus Konjica

Die dem Astralkult verpflichtete Mithrasreligion schmückte die Mithräen häufig mit einem Sternenhimmel²³². An der Decke des Mithräums unter San Clemente befinden sich Stucksterne, die kosmologisch zu deuten sind. Im Gewölbe der Cappella Graeca (zum Großteil verloren) waren Themen und Zeichen des christlich interpretierten Kosmos zu

²²⁹ Bei der Tötung des Stiers geht es nicht um Vernichtung, sondern um Verklärung und Verwandlung. Aus dem Tod des Stieres entsteht neues Leben. Im Kultrelief wird gleichsam in einer Art Kurzschrift mit einer einzelnen Handlung die gesamte Schöpfung symbolisiert, die Kultlegende des Mithras, eingebettet in ein kosmisches Geschehen, ins Bild gesetzt (M. CLAUSS, *Die alten Kulte* [wie Anm. 225] 214f.).

²³⁰ R. MERKELBACH, *Mithras*. Königstein 1984, 137, Abb. 148. Das Mahl der Mythen mit Tiermasken.

²³¹ Mahlszenen sind allerdings in allen Religionen nachzuweisen und kein spezifisches Motiv der christlichen Religion.

²³² J. SORGES, Stieropfer und Sternenhimmel – der Mithraskult. In: B. HINTZEN-BOHLEN (2005) 333.

sehen²³³, im Cubiculum Leonis (Commodillakatakombe) erscheint die apokalyptische Christusbüste inmitten einer sternensäten Decke (vgl. Abb. 130).

Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Mysterienreligionen müssen so frappierend gewesen sein, dass Tertullian den Teufel für die Nachahmung christlicher Zeremonien durch die Mithrasanhänger verantwortlich machte. Ob der Vorwurf, im Mithraskult werde das Christentum nachgeahmt²³⁴, berechtigt war, ist nicht eindeutig zu beantworten. Andererseits besteht kein Zweifel, dass die römischen Mithrasmysterien später als das Christentum entstanden sind²³⁵.

Aufgrund zahlreicher struktureller und symbolischer Parallelen wäre meines Erachtens auch das ursprüngliche Vorhandensein einer Kultstatue in einem unterirdischen Sepulkralraum, wie der Cappella Graeca, vorstellbar: Der apollinischen Lichtgestalt des Mithras entspräche hier die jugendliche Figur des lehrenden Christus. Im Sinne der Mysterienreligion wird die Apsis als reine Kultnische deklariert, in der die Gottheit erscheint. Eine Geruchsbelästigung war in dieser erlesen ausgestatteten und aufwendig gestalteten Grabanlage wohl kaum gegeben²³⁶. In der vor der Cappella Graeca befindlichen Kryptoportikus²³⁷, einem weiten rechteckigen Raum mit gemauerten Wänden und einem mit Stuckkappen versehenen Tonnengewölbe, hätte sich reichlich Platz zur Versammlung von Kultteilnehmern angeboten.

Die Untermuerung dieser Hypothese leidet am Mangel vergleichbarer Fundobjekte. Während eine beachtliche Anzahl von Mithraskultbildern erhalten blieb, ist die Christusstatuette bis dato ohne Parallele.

° Die kultische Verehrung der Christusstatuette spielte sich innerhalb synkretistischer Kreise ab.

Die von Augustinus (Augustin. de haeres. VII) gemachte Erwähnung, die Karpokratianerin Marcellina habe *imagines* von Jesus, Paulus, Homer und Pythagoras verehrt und davor Weihrauch angezündet, beweist die kultische Verehrung von Christusbildern innerhalb gnostischer Sekten. Augustinus bezieht sich dabei auf Irenäus (haer. I 25,6), der Ähnliches berichtet²³⁸. Dazu würde auch der Bildtypus Christi als schöner Jüngling passen, der vermutlich schon im dritten Jahrhundert bei den Gnostikern und in synkretistischen Glaubensgruppen aufgekommen war.

Der Kirchenschriftsteller Socrates überliefert einen Ausspruch des heidnischen Philosophen Themistios, es habe in der Mitte des vierten Jahrhunderts mehr als 300 verschiedene Kulte gegeben, weil „Gott auf unterschiedliche Weise verehrt werden möchte“ (Socr. h. e. 4, 32, 4). Dass die Zahl 300 wohl nur als symbolischer Wert zu deuten ist und sich die riesige Anzahl antiker paganer Kulte kaum überblicken lässt, bleibt unbestritten. Fest steht, dass zur Zeit Konstantins vermutlich noch 95% der Reichsbevölkerung solchen Kulturen anhing²³⁹.

Mit dem Handel und der Expansion des römischen Reiches ging auch der Austausch von religiösen Anschauungen, Bildwerken und Kultgegenständen einher. Fremde Götter wurden

²³³ V. FIOCCHI-NICOLAI (1998) 88.

²³⁴ Tertullian (de praes. haer. 40, 4) macht den Teufel für die Nachahmung christlicher Zeremonien durch die Mithrasanhänger verantwortlich: *...et si adhuc memini Mithrae, signat illic (diabolus) in frontibus milites suos. Celebrat et panis oblationem et imaginem resurrectionis inducit et sub gladio redimit coronam.* („...und wenn ich mich noch an Mithras erinnere, versiegelt er [der Teufel] seine Soldaten mit einem Zeichen auf der Stirn. Er feiert auch die Darbringung des Brotes, und führt ein Bild der Auferstehung vor und unter dem Schwert setzt er einen Kranz aufs Haupt“).

²³⁵ R. MERKELBACH (2001) 131. D. ULANSEY führt die Entstehung des Mithraskultes auf den Perseuskult und die Entdeckung der Präzession durch Hipparch von Nikaia in Kilikien zurück (D. ULANSEY, *Die Ursprünge des Mithraskults: Kosmologie und Erlösung in der Antike*. Stuttgart 1998).

²³⁶ In der aufwändig ausgestatteten Katakombe an der Via Latina sind beispielsweise noch dicht verschlossene Loculi *in situ* vorhanden, welche diese Annahme rechtfertigen.

²³⁷ S. CARLETTI, *Führer durch die Priscilla-Katakombe*. Vatikanstadt 1980, 35, Abb. 15.

²³⁸ Vgl. Anm. 207.

²³⁹ M. CLAUS, Die alten Kulte. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (2007) 210.

in leicht veränderter Gestalt in das eigene Pantheon aufgenommen. Die Grundlage dafür bildete in der gesamten Antike die Bereitschaft – sehen wir vom jüdischen und christlichen Glauben ab – in fremden Gottheiten längst vertraute Züge zu erkennen und diese ungehindert im Kreis der alten Götter aufzunehmen.

Weder die Anbetung des Kaisers noch seines Standbildes wurden durch die Hinwendung Konstantins zum Christentum eingeschränkt²⁴⁰. Eusebius findet die *adoratio* des christlichen Kaisers, in der Tradition der Verehrung heidnischer Götter stehend, in seiner Biographie Konstantins durchaus als gerechtfertigt (Eus. v. C. 4, 67)²⁴¹.

Philostorgius berichtet, dass die auf einer Porphyrsäule stehende Kolossalstatue, die Konstantin als Apollon-Helios darstellte, von Heiden wie von Christen gleichermaßen verehrt wurde. Sie versuchten beide das Bild Konstantins mit Opfern und Räucherwerk gnädig zu stimmen und beteten es wie einen Gott an, der ihnen vor schrecklichen Dingen Schutz verschaffen sollte²⁴². Christliche Volksfrömmigkeit, aus paganen Vorstellungen erwachsen, sollte noch lange außerhalb der Amtskirche weiter bestehen. Die Statue wurde als Abbild des Kaisers betrachtet, man dachte ihn – wie die paganen Gottheiten in ihren Kultbildern – während der rituellen Tätigkeiten in seinem Standbild präsent. Für die strengen Christen galt jedoch der Kult, der sich rund um die Konstantinsstatue entwickelte, wohl ausschließlich als Ehrenerweis gegenüber dem Stadtgründer²⁴³.

° Die Christusstatuette diente dem persönlichen Kult einer zum Christentum übergetretenen Person.

Die Annahme, die kleine Skulptur hätte in der Kultnische eines privaten Wohnsitzes Aufstellung gefunden, ist nahe liegend. Die labile Struktur erfordert den Schutz einer Nische. Möglicherweise wurde sie aus ihrem ursprünglichen Kontext (in Verbindung mit einem anderen Sitzmöbel oder einer weiteren Figur?) herausgelöst und mit einer heidnischen Götterfigur ausgetauscht. Der vorhandene Sessel mit der Basis und die Kultnische könnten dabei für den christlichen Gebrauch adaptiert und weiter verwendet worden sein (m. E. die denkbarste der erwähnten Möglichkeiten).

Unter Konstantin begann ein mächtiger Aufschwung von Neubauten und Renovierungen von Häusern und Villen, der das ganze vierte Jahrhundert hindurch anhielt. Die vielen, oft kleinen Nischen in den Häuserwänden zeigen, dass sie für Skulpturen in geringer Größe gedacht waren. Die Lieferanten für diese Skulpturen waren in vielen Teilen des römischen Reiches dieselben, die so genannte Schule von Aphrodisias spielte dabei eine wesentliche Rolle²⁴⁴.

3. 1. 17. Zusammenfassung

Die Christusstatuette entspricht in ihrer Erscheinungsform einem geläufigen Topos der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, wie er uns herausgehoben als Lehrer der Apostel,

²⁴⁰ F. KOLB, Das kaiserliche Hofzeremoniell. In: *Ebd.*, 173.

²⁴¹ So berichtet Eusebius nach dem Tod des Kaisers von dessen Aufbahrung in einer goldenen *larnax* und einer spektakulären Totenwache: „Die Führer des gesamten Heeres, die Comites und die ganze Abteilung der Führungsschicht, die auch zuvor nach dem Gesetz den Kaiser durch die Proskynese verehren mussten, änderten nichts an der gewohnten Art der Verehrung. Zu den gebührenden Zeiten traten sie ein zu dem in der *larnax* liegenden Kaiser und begrüßten ihn auch nach seinem Tod kniefällig, als ob er noch leben würde.....Weil er allein wie kein zweiter der Imperatoren den Allherrscher Gott und seinen Gesalbten geehrt hatte, erlangte er diese Dinge zurecht...“ (Eus. v. C. 4, 67).

²⁴² Philost. h. e. 2, 17.

²⁴³ Zu den „solaren“ Darstellungen Konstantins vgl. M. BERGMANN, Konstantin und der Sonnengott. Die Aussagen der Bildzeugnisse. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (2007) 143 – 161.

²⁴⁴ N. HANNESTAD (2006) 197.

seltener als Einzelbild, in vielfacher Weise in der Katakombenmalerei und Sarkophagplastik begegnet. In Form einer vollplastischen isolierten Figur ist sie bis heute ein Unikat.

Ein spezielles Charakteristikum der überaus raffiniert gearbeiteten Statuette sind die gebohrten mäanderförmigen Locken. Sie lassen sich ausschließlich bei klassizierenden Werken der Bildhauerschule von Aphrodisias und an Christusfiguren des römischen Sarkophags ExLat 174 nachweisen, Werken derselben Epoche.

Stilistische Vergleiche mit römischer Sarkophagplastik des dritten Jahrhunderts brachten kein befriedigendes Ergebnis. Die Statuette mit der eines jugendlichen Philosophen oder Poeten zu identifizieren, scheint daher unangebracht.

Auf der Suche nach einer adäquaten Bildnisformel für den Verkünder des Evangeliums, das heißt der „neuen Philosophie“, schuf man eine Art synkretistische Idealfigur. Verschmolzen mit traditionellen Elementen des Götter-, Herrscher-, Philosophen- und Ephebenbildnisses sollte die innovative Christusfigur möglichst alle Eigenschaften eines göttlichen Menschen und christlichen Gottes in sich vereinen. Eine latente Sehnsucht nach einem neuen christlichen Kultbild in der Tradition heidnischer Götterbilder war vermutlich vorhanden. Wir haben keine Beweise für die Existenz dreidimensionaler christlicher Kultbilder, die heftigen Angriffe der Kirchenväter gegen die Idolatrie setzen aber die Verehrung christlicher Bilder in großem Umfang voraus.

Für die ursprüngliche Funktion der Christusstatuette als Kultbild gibt es einige hypothetische Denkansätze:

- ° Der neue Weltenherrscher Christus übernimmt die Position, Form und Idee des weltlichen Herrscherkultbildes, ein vergleichbares Vorbild wäre die (literarisch überlieferte) Silberstatue am Fastigium der Lateranbasilika.

- ° Die Aufstellung erfolgte in einem oberirdischen Kultraum zur Steigerung der Aussagekraft eines zweidimensionalen apsidialen Bildprogramms.

- ° Die Christusstatuette wurde, sinnbildlich dem Mithraskultbild entsprechend, in einem unterirdischen Kult-(Grab)raum errichtet. Zahlreiche Parallelen struktureller, symbolischer und kultischer Elemente – aufgezeigt am Beispiel der Cappella Graeca – mit römischen Mithräen rechtfertigen zwar diese Annahme, das vollständige Fehlen vergleichbarer christlicher Plastik erschwert hingegen die Untermauerung dieser Hypothese.

- ° Die kultische Verehrung der dreidimensionalen Christusstatuette erfolgte gemeinsam mit anderen göttlich verehrten Personen in synkretistischen (gnostischen) Kreisen.

- ° Die Statuette wurde gegen eine mythologische Götterfigur ausgetauscht, in eine vorhandene Kultnische platziert und diente einem zum Christentum übergetretenen Hausherrn für den privaten Kult.

Ungewiss wie die Herkunft bleibt die ursprüngliche Funktion der Statuette, die bis dato ohne Analogien ist und ein außergewöhnliches Monument frühchristlicher Kunst darstellt.

3. 2. Zur Frage der ursprünglichen Funktion von drei Bildnisclipei im christlichen Kultbereich

Drei Bildnisclipei, 6./7. Jh. :

Christusbüste, Mainz Landesmuseum, Prinz Johann Georg Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität, Inv. PJG 134

Tempera auf Holz; Farbveränderungen der rechten Wange und der rechten Partie des Nimbus; Vorder- und Rückseite des Zapfens wohl nachträglich keilförmig geschrägt.
H. 10,7cm (Zapfen 2,1cm), Dm. 8,5cm, St. 0,4 (rechts) – 0,2cm (links)²⁴⁵

Büste der Jungfrau Maria, Kairo, Koptisches Museum, Inv. 9104

Tempera auf Holz; H. 10,2cm (Zapfen 1,7cm), Dm. 8,5cm²⁴⁶

Büste des Erzengels Michael, Kairo, Koptisches Museum , Inv. 9105

Tempera auf Holz; H 10,1cm (Zapfen 1,7cm), Dm 8,4cm²⁴⁷

Objekte aus Holz, eine Materialgruppe die uns in anderen Teilen des Mittelmeerraumes weitgehend fehlt, haben sich im trockenen Klima Ägyptens in beachtlichen Mengen erhalten. Bemalte Tondi mit christlichen Motiven sind jedoch nur in Einzelfällen bekannt. Ihre Zuordnung ist aus Mangel von vergleichbarem Material äußerst schwierig. Mit drei dieser seltenen Objekte möchte ich mich nun näher befassen, ihre Ableitung vom römischen Herrscher-²⁴⁸ und Ahnenkult aufzeigen und den Versuch unternehmen, ihre ursprüngliche Funktion zu erforschen.

Die Provenienz der drei kleinen, mit einem Ansteckzapfen versehenen Rundbilder aus Holz dürfte Ägypten sein. Zwei davon befinden sich im koptischen Museum von Kairo, eine Büste der Jungfrau Maria (Inv. 9104) und eine Büste des Erzengels Michael (Inv. 9105). Die Bemalung (Tempera auf Holz) und Größe der beiden Rundbilder entsprechen exakt einem weiteren Tondo im Landesmuseum von Mainz, Prinz Johann Georg-Sammlung, mit dem Abbild einer Christusbüste (Inv. 134). Die beiden Tondi aus dem koptischen Museum von Kairo weisen im unteren Randbereich seitlich je zwei Durchbohrungen auf (Abb. 49 – 51).

²⁴⁵ U. PESCHLOW, Spätantike und Mittelalter, Malerei Katalog. In: B. HEIDE – A. THIEL (Hg.), *Sammler – Pilger – Wegbereiter. Die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen*. Mainz am Rhein 2004, 179, Abb. III. 7. 3.

Vgl.: W. WEBER, *Die Prinz Johann Georg Sammlung des Kunstgeschichtlichen Instituts der Johannes Gutenberg Universität Mainz. Dauerleihgabe im Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz*. Mainz 1981, Abb. S. 63; Z. SKALOVA – G. GABRA, *Icons of the Nile Valley*. Giza 2003, Kat. Nr. 4; M. RASSART-DEBERGH, De l'icone paienne à l'icone Chrétienne. In: *Le monde copte* 18 (1990) fig. 26.

²⁴⁶ L. TÖRÖK, *After the Pharaohs. Treasures of Coptic Art from Egyptian Collections*. Museum of fine arts, Budapest. 18 March - 18 May 2005. Budapest 2005, 191 – 193, Abb. 136.

²⁴⁷ *Ebd.*, Abb. 137.

²⁴⁸ Vgl.: D. DAMASKOS (1999) 304, 313 und 328f.; R. HAEHLING (Hg.), *Rom und das himmlische Jerusalem. Die frühen Christen zwischen Anpassung und Ablehnung*. Darmstadt 2000, 6, 52, 205f., 230 und 255f.



Abb. 49: Christusbüste, Mainz, Landes-Museum



Abb. 50: Büste der Jungfrau Maria, Kairo, Koptisches Museum



Abb. 51: Büste des Erzengels Michael, Kairo, Koptisches Museum

3. 2. 1. Provenienz der Bildnistondi

Über die Herkunft der beiden Clipei im Koptischen Museum von Kairo (Inv. 9104 und 9105) gibt es keine Nachricht. Das 1908 von Markus Simaika Pascha im Auftrag der koptischen Kirche gegründete Museum repräsentiert heute mit seinen rund 16000 Objekten weltweit die bedeutendste Sammlung koptischer Kunst.

Markus Simaika Pascha trug mit Unterstützung des Patriarchen Kyrill V. Kunstgegenstände aus Kirchen, Klöstern und aus privaten Sammlungen zusammen. 1939 kam ein Großteil der koptischen Sammlung des Ägyptischen Museums an das Koptische Museum. Seit 1986 ist ein internationales Projekt im Laufen, mit dem Ziel, einen sämtliche Objekte umfassenden Katalog zu erstellen²⁴⁹.

Der Bildnistondo Christi (Landesmuseum Mainz, Inv. 134) wurde 1927 von Prinz Johann Georg zu Sachsen in Kairo erworben. Er selbst berichtet über den Ankauf dieser kleinen Ikone: „Dieses Ikon (Abb. 149) habe ich 1927 bei Nahman²⁵⁰ in Kairo gekauft. Der Durchmesser ist 8 1/2cm. Bis jetzt sind mir nur zwei ähnliche vorgekommen, und zwar im Großen Museum in Kairo. Dort sind sie als Werke des V. bis VII. Jahrhunderts bezeichnet. Nun befindet sich im gleichen Museum eine Nische aus Sakkara. Im äußeren Bogen sind da eine Anzahl Heiligenbrustbilder, die ganz wie diese Ikone wirken, dargestellt. Die Nische stammt von 500 bis 550. Daraus möchte ich den Schluß ziehen, dass die drei Ikonen etwa gleichzeitig oder nur wenig jünger sind. Auf dem meinigen scheint mir eine Frau dargestellt zu sein²⁵¹. Der Gesichtstypus erinnert etwas an das Mumienbild²⁵² (Abb. 148). Anders sind nur die Grübchen unter den Augen. Der obere Teil des Gewandes ist noch sichtbar. Jedenfalls sollte es eine Heilige sein. Als was dieses Ikon verwendet wurde, ist sehr schwer zu sagen. Der Stiel, der sich unten befindet, muß entschieden einen Zweck gehabt haben“²⁵³.

Wir haben aus dem Bericht des Prinzen keinerlei Fundsituation gegeben, wie sie bei Werken der Kleinkunst generell nur in den seltensten Fällen nachzuweisen ist. Die Rarität des Objekts

²⁴⁹ G. GABRA, *Kairo das Koptische Museum die frühen Kirchen*. Kairo 1996, 38f.

²⁵⁰ Name des Antiquitätenhändlers.

²⁵¹ Der Autor war offensichtlich nicht imstande, den Kreuznimbus als eindeutiges Symbol für Christus erkennen.

²⁵² B. HEIDE – A. THIEL (2004) 44, Abb. 1. 5. 10. Das Bildnis ähnelt typologisch den Mumienporträts, seine Authentizität ist jedoch zweifelhaft.

²⁵³ JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN, *Neue Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens*. Leipzig – Berlin 1930, 50f., Abb. 149.

lässt weder an ein außerhalb Ägyptens erworbenes (Pilger)andenken noch an aus dem Ausland eingeführte Ware denken. Die materielle Bedeutungslosigkeit und Geringschätzung frühchristlicher Gegenstände der Kleinkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts schließt darüberhinaus die Möglichkeit einer Fälschung im höchsten Maße aus.

Johann Georg war einer der ersten, der auf diese „kleinen Gegenstände“, die damals kaum wissenschaftliche Beachtung fanden, aufmerksam machte und Unmengen aus dem Bereich der Ostkirche erwarb²⁵⁴.

3. 2. 2. Beschreibung der Bildnistondi

3. 2. 2. 1. Christusbüste, Mainz Landesmuseum, Prinz Johann Georg Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität, Inv. 134



Abb.49: Holzmedaillon mit Christusbüste, Mainz, Landesmuseum

Die bemalte Holzscheibe zeigt vor gelbem Hintergrund in strenger Frontalität die Büste eines bartlosen jungen Mannes (Abb. 49). Der schmale Oberkörperabschnitt reicht nur knapp über den Ansatz der Schultern, auf Segenstgestus und Kodex wird in diesem stark stilisierten Bildnis verzichtet. Die großen Augen und die kräftige Nase werden durch dicke Konturlinien betont, Augenbrauen, Oberlid, Pupillen und linker Nasenflügel in schwarz, Augenbögen, Unterlider, rechter Nasenflügel und der kleine Mund in rotbraun. Braune, seitlich herab

²⁵⁴ B. HEIDE, *Prinz Johann Georg – eine biographische Skizze*. In: *Sammler Pilger Wegbereiter. Die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen*. Mainz am Rhein 2004, 5 – 16.

hängende Haare bedecken die Ohren und enden unmittelbar darunter in einer Rolle. Die Buckellocken sind in Schwarz angegeben. Der scheitellose Haaransatz ist in der Mitte mäßig in die Stirn gezogen und schwingt seitlich bogenförmig nach oben, sodass die mittels Augenbögen und Augenbrauen zweifach betonten Augen eine weitere Akzentuierung erfahren. Die Kalotte schließt horizontal nach oben ab und wird von einem hellblauen Kreuznimbus hinterfangen. Die drei schwarz konturierten roten Kreuzhasten waren vermutlich ursprünglich identisch gestaltet, Form und Farbe des gemalten Gemmenschmucks sind nur mehr auf der linken Seite deutlich zu erkennen: je vier Perlen umgeben in der Mitte einen Edelstein. Der fünfteilige Edelsteindekor der Kreuzhasten bleibt fortan in der mittel- und spätbyzantinischen Zeit für den Nimbus Christi nahezu verbindlich²⁵⁵. Das hellrötliche Inkarnat des ovalen Gesichtes wird von olivenfarbenen Konturlinien begrenzt. Kräftig ist auch die Konturierung des dunkelrosa gefärbten Gewandes. Parallele, dunkelbraune Streifen geben die Falten des locker um den Hals fallenden Untergewandes und des diagonal über die Schultern gezogenen Mantels an. Eine perlenbesetzte Borte mit Edelsteinbesatz säumt das Obergewand ein. Durch den Kreuznimbus ist die Büste eindeutig als Christus identifizierbar. Der Clipeus ist auf der Rückseite unbemalt²⁵⁶.

3. 2. 2. 2. Büste der Jungfrau Maria, Kairo, Koptisches Museum, Inv. 9104

Büste des Erzengels Michael, Kairo, Koptisches Museum , Inv. 9105

Die beiden Tondi besitzen die gleichen Maße wie das Mainzer Christusbild (Abb. 50,51 und 49). Identisches Design, Gesichtszüge und Draperien der beiden Büsten verweisen auf die Entstehung von gleicher Hand. Die Verwendung der Farbpalette – gelber (für goldenen) Hintergrund²⁵⁷, braune, schwarze, rötliche, hellblaue und olivenfarbene Töne – spricht gleichfalls für eine Zusammengehörigkeit der drei Clipei. Weder die Jungfrau Maria noch der Erzengel Michael tragen einen Nimbus, sind jedoch durch seitlich angebrachte Beischriften in griechischer Sprache eindeutig gekennzeichnet: ΗΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ und Ο ΑΓΙΟΙΟC ΜΙΧΑΗΛ. Die Bezeichnung der Gottesmutter mit ihrem Namen, die nach dem Konzil von Ephesos (431) die Sigla ΜΡ ΘΥ erwarten ließe, ist in dieser Zeit nur im östlichen Kulturkreis, vornehmlich in Ägypten, nachzuweisen. Wir begegnen ihr auf der vermutlich in Ägypten angefertigten „Cleveland Tapisserie“ (ΗΑΗΑ (= ἡ ἀγ[i]α) ΜΑΡΙΑ)²⁵⁸, auf dem (nur in Nachzeichnungen erhaltenen) Fresko aus der Wescher-Katakomben von Alexandrien²⁵⁹, auf dem Grabbild von Antinoe (vgl. Abb.115) und am Kuppelbild der sog. Friedenskapelle in

²⁵⁵ Der fünfteilige Edelsteindekor des Kreuznimbus wird bereits in der Christusminiatur des zwischen 781 und 783 entstandenen Godescalc Evangelistars rezipiert (vgl. dazu: W. KÖHLER, *Die Hofschule Karls des Großen. In: Die karolingischen Miniaturen II.* Berlin 1958, 22ff., Taf. 3b).

²⁵⁶ Laut Auskunft von B. HEIDE, Landesmuseum Mainz, E-mail vom 9. 10. 2006.

²⁵⁷ Dass mit dem Goldgrund nicht unbedingt eine metaphysische Erhöhung gemeint sein muss, sondern die Tradition kaiserlicher Schildbüsten weiterlebt, zeigen die Clipeusreihen der Apostel, Evangelisten und Propheten in der Apsisrahmung der Katharinenkirche am Sinai. Auch die Stifterporträts in hellen Tafelrahmen sind vom gleichen Goldhintergrund umfassen (E. PAPAIOANNOU, *The Monastery of St. Catherine Sinai.* Sinai 1976, Abb. S. 23).

²⁵⁸ Vgl. Anm. 271.

²⁵⁹ H. ZALOSCHER (1974) 131, Fig. 16 (ΗΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ).



Abb. 50: Holzmedaillon mit Büste der Jungfrau Maria, Kairo, Koptisches Museum



Abb. 51: Holzmedaillon mit Büste des Erzengels Michael, Kairo, Koptisches Museum

el-Bagawat²⁶⁰. Auf dem berühmten Apsismosaik der Kirche von Angeloktisti in Kiti auf Zypern wird die zwischen den beiden Erzengeln Michael und Gabriel stehende Gottesmutter (eine Vorläuferin der Hodegetria) gleichfalls als heilige Maria bezeichnet. Die Beischrift hat zahlreiche Debatten unter den Wissenschaftlern ausgelöst.

M. FOULIAS weist darauf hin, dass der Titel *ΗΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ* im sechsten Jahrhundert vornehmlich in monophysitischen Provinzen des Ostens verbreitet war²⁶¹.

Maria trägt auf dem Kairoer Tondo ein mit einer gelb-schwarz gestreiften Borte eingefasstes purpurfarbenes Maphorion. Ein kleines gelbes Kreuz mit seitlich angebrachten dreipunktigen Schmuckelementen auf einem schwarzen rechteckigen Einsatz zierte das schlichte Kopftuch. Unter dem Maphorion bedeckt eine hellblaue, gelb gestreifte Haube völlig ihr Haar²⁶². Schräg verlaufende dunkle Linien geben den Faltenwurf des über die linke Schulter der Jungfrau gezogenen Mantels an. Der rothaarige Erzengel Michael²⁶³ trägt die

²⁶⁰ PKG 15, Abb. 290.

²⁶¹ Dazu muss die starke Präsenz monophysitischer Gruppen in Zypern während des sechsten Jahrhunderts erwähnt werden (A. M. FOULIAS, *The church of our Lady Angeloktisti at Kiti. Larnaka*. Nicosia 2004, 25). Das Mosaik ist vermutlich ein Werk alexandrinischer Mosaizisten (CH. IHM [1992] 189).

²⁶² Es handelt sich dabei um eine Haube und nicht um lichtblaues Haar, wie L. TÖRÖK irrtümlich meint: „*The hair of the Virgin is light blue, similarly to the splendid late sixth- or early seventh-century Egyptian tapestry hanging of the Cleveland Museum of Art*“; vgl. dazu: L. TÖRÖK (2005) 193.

²⁶³ Der Name Michael bedeutet „Wer ist wie Gott?“ (Festtag 29. September). Im Buch Daniel 10,13 wird er „einer der ersten unter den Engelsfürsten“ genannt. Er ist der Beschützer des Volkes Gottes aber ebenso Vollzieher des göttlichen Zorns. Er ist ein Streiter der Kirche (Offb 12,7 – 12, Michael besiegt den Drachen), richtet mit dem Teufel (Jud 9) und fungiert als Patron christlicher Herrscher, Völker (Dan 12,1) und Städte. Seit dem vierten Jahrhundert verbreitet sich die Verehrung Michaels gleichermaßen im Westen wie im Osten. Das römische Hauptheiligtum dürfte die Basilika an der VII. Meile der Via Salaria gewesen sein, am Monte San Gargano ist seit dem sechsten Jahrhundert ein Michaelskult nachweisbar. Aus dem Orient stammt wohl die Vorstellung von Michael als Krankenheiler, der die Nachfolge von Asklepios antrat. In Byzanz begegnet uns Michael zunächst als Heil-„Gott“ und Kriegsherr, allmählich als persönlicher Beschützer des Kaisers und seines Hauses. Konstantin, der selbst eine Michaelvision gehabt haben soll, galt als Gründer des Sosthenion, des berühmten Heiligtums des Erzengels vor den Mauern von Konstantinopel (Vgl. dazu: J. P. ROHLAND, *Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr. Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelkultes*. B ZRGG 19 [1977]).

gleiche Frisur wie Christus, laut L. TÖRÖK „a court fashion emerging in Constantinople in the early seventh century“²⁶⁴. Das linke, etwas nach unten verschobene Auge mildert wie beim Christusbild die starre Symmetrie der beiden Gesichtshälften. Michael trägt eine olivenfarbene Tunika und einen rötlichen Mantel, der mit purpurfarbenen, mit gelben (für goldfarbenen) kreisförmigen Mustern besetzten Borten eingefasst ist. Kräftig konturierte, orangefarbene Flügel mit Angabe des Gefieders mittels linsenförmig umrandeter gelber Einschlüsse weisen ihn zusätzlich als Himmelsboten aus. Der schräg drapierte Mantel des Erzengels erregt beim Betrachter die Empfindung einer Richtungsweisung zur Mitte hin, wo vermutlich im ursprünglichen Kontext eine Büste von Christus oder Maria angebracht war.

3. 2. 3. Stilistische Besonderheiten

Der streng lineare, zeichnerische Stil der drei Rundbildnisse wird durch die kräftige, dunkle Konturierung des Nimbus Christi, der Flügel des Erzengels und sämtlicher Gewanddrapierungen nachdrücklich unterstrichen. Die strenge Frontalität und Fixierung der Büsten auf die Fläche, die Unbewegtheit der Gesichtszüge und die Verallgemeinerung der drei Bildnisse auf einen gemeinsamen, unpersönlichen Gesichtstypus entspricht den Bildkonventionen des Kultbildes. Die Aura des überindividuellen, übermenschlichen Erscheinungsbildes, das zur Verehrung aufruft, wird damit unterstrichen.

Die Zusammengehörigkeit der drei bemalten Holzscheiben gilt neben ihrer Übereinstimmung in Größe, Material und Farbpalette auch aufgrund stilistischer Merkmale zweifelsohne als gesichert. Die schematischen, provinziellen Züge weisen auf eine Entstehung außerhalb der großen Kunstzentren beziehungsweise durch keinen (etwa in Konstantinopel) geschulten Meister hin. Die Bezugnahme auf ein qualitativ höherrangiges Vorbild ist denkbar, jedoch aufgrund des erhaltenen Materials nicht zu beweisen. Obwohl die Scheiben in ihrer Einfachheit und Schlichtheit zu den bescheidenen Werken der Bildnismalerei zählen, sind sie dennoch nicht als völlig „kunstlose“ Objekte einzureihen. Das Bemühen um Abschattung des Karnats durch rötliche Auflagen auf Wangen und Kinnpartien ist genauso wie die Differenzierung der Schmucksteine und der Verzierungen am Kreuznimbus und an den Gewandborten klar erkennbar. Die relativ reich nuancierte Farbpalette spricht ebenfalls für eine gewisse Fertigkeit und Erfahrung des Herstellers. Entscheidendes Ausdrucksmittel ist neben der Frontalität die eindrucksvolle Darstellung der Augen, ein Stilmittel, das in der gesamten Spätantike als Ausdruck der Vergeistigung (nicht nur in der koptischen Kunst) immer wieder zu beobachten ist: Sie sind auffallend groß, haben dunkle Pupillen und werden durch rote Augenbögen und kräftige Augenbrauen betont. Der himmelwärts gerichtete Blick lässt beim Betrachter das Empfinden des göttlichen, überirdischen Ausdrucks entstehen. Die hellenistische Pathosformel des angehobenen Blickes wurde seit der Diadochenzeit bis in die römische Ära tradiert und – wie bereits in Zusammenhang mit der Christusstatuette im Museo Nazionale Romano erwähnt – von der christlichen Kunst übernommen²⁶⁵. Der Blick nach oben wurde als Herrschaftsanspruch, als sich Messen mit Zeus gedeutet. Auf einem bemalten Leichentuch aus Sakkara (1. Jh. n. Chr.) wird der ägyptische Gott Osiris²⁶⁶ mit weit geöffneten aufwärts blickendem Auge (eine Hälfte der Figur ist verloren) wiedergegeben.

²⁶⁴ Eine vergleichbare Frisur trägt der Wagenlenker einer Quadriga auf einem Seidenstoff, achtes Jh., Konstantinopel (?), Paris, Musée national du Moyen Âge (ehemals Musée de Cluny). Traditionsgemäß stammt das Stofffragment aus dem ursprünglichen Grab Karls d. Gr., dem Proserpinasarkophag im Aachener Münster (I. HUTTER – H. HOLLÄNDER, *Kunst des frühen Mittelalters*. Darmstadt 1987, 88, Abb. 50).

²⁶⁵ Vgl. Anm. 32.

²⁶⁶ M. V. FALCK – F. LICHTWARK (u. a.), *Ägypten, Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil*. Eine Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und des Gustav-Lübcke Museums der Stadt Hamm. Gustav-Lübcke Museum, Hamm: 16. Juni – 13. Oktober 1996. Landesmuseum Mainz: 24. November 1996 – 23. Februar 1997. Staatliches Museum für Völkerkunde/Staatliche Sammlung ägyptischer Kunst,

Riesige Augen gelten auch als Bildnisformel für Verstorbene. Auf zahlreichen Mumienbildnissen aus römischer Zeit (vgl. Abb. 109) bis zu Tafel- und Wandbildern koptischer Heiliger stehen die besonders betonten Augen traditionsgemäß für die Abbildung von Toten.

Über das Bildnis des Bischofs Apa Abraham (um 600 n. Chr.), vermutlich aus dem Phoibammon-Kloster in Deir-el-Bahari (Theben West), schreibt A. EFFENBERGER, dass diese „in gottbeseelter Schau weit geöffneten Augen“ zu den typischen, immer wiederkehrenden Bildnisformeln von Idealbildnissen koptischer Mönchsheiliger zählen (Abb. 52)²⁶⁷. Ob das



Abb. 52: Bildnis des Apa Abraham aus Deir-el-Bahari

Bildnis als Amtsporträt des Abtes vom Phoibammonkloster zu seinen Lebzeiten oder erst posthum entstanden ist, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Die stereotype Darstellung spricht für ein posthumes Bildnis. Die Ikone zielt nicht auf Individualität hin, das Schreiben (γράφειν) von Ikonen war eine liturgische Handlung und erfolgte nach genauen Vorschriften²⁶⁸. Hier blickt der Heilige (=Apa) nicht himmelwärts sondern auf den Betrachter, oder eher gesagt durch den Betrachter hindurch. Sein Welt abgewandter Blick kann im christlichen Sinn als Ausblick auf das Leben nach dem Tod gedeutet werden.

Auf die „ähnliche Wirkung“ der beiden Tondi im koptischen Museum und von Rundbildern auf einem Apsisbogen aus dem Jeremiaskloster in Sakkara (Zelle 1725) hat, wie erwähnt, bereits Prinz Johann Georg von Sachsen hingewiesen. Die eng aneinandergereihten nimbierten Köpfe mit markanter Augenpartie sind Allegorien der Tugenden des Heiligen Geistes (Abb. 53 und 54)²⁶⁹.

3. 2. 4. Zur Homogenität byzantinischer Bildnisschemata

Maria trägt auf dem Tondo von Kairo (Koptisches Museum, Inv. 9104) das übliche Alltagsgewand der spätantiken Frau mit Tunika und über den Kopf gezogener Palla (oder ein Maphorion). Als Vergleichsbeispiel bietet sich ein Monument aus der Textilkunst an, die nach ihrem derzeitigen Aufbewahrungsort benannte „Cleveland Tapisserie“²⁷⁰, eine Marienikone in Webtechnik (Taf. 4,1). Die purpurfarbene Palla, das kleine goldene Kreuz auf der Haube und der große gelbe Nimbus zeichnen sie als Gottesmutter aus. Die in Ägypten erworbene und vermutlich dort angefertigte Tapisserie repräsentiert eines der seltenen vorinoklastischen

München: Sommer 1997. Renaissanceschloß Schallaburg bei Melk, Niederösterreich. Sommer 1998. Wiesbaden 1996, 143f., Abb. 105.

²⁶⁷ A. EFFENBERGER (1986) 148, Abb. 110.

²⁶⁸ S. KADAS, *Der Berg Athos*. Athen 1996, 155f.

²⁶⁹ M. ZIBAWI, *Koptische Kunst. Das christliche Ägypten von der Spätantike bis zur Gegenwart*. Regensburg 2004, 90.

²⁷⁰ Vgl. dazu: J. PELIKAN, *Imago Dei. The byzantine apologia for icons*. Yale University New Haven – London, 1990, 1 – 182.

Stücke aus byzantinischer Zeit. Obwohl Maria im Osten – und dazu zählt auch das byzantinische Ägypten – nie den reich mit Juwelen besetzten Ornat einer Kaiserin wie auf zeitgleichen römischen Bildnissen trägt (vgl. beispielsweise Rom, S. Maria in Trastevere



Abb. 53: Maria lactans, Sakkara, Jeremiaskloster, Zelle 1725, Kairo, Koptisches Museum



Abb. 54: Allegorie der Tugend, Sakkara, Jeremiaskloster, Zelle 709 (Detail der Wandmalerei), Kairo, Koptisches Museum

„Madonna della Clemenza“), ist ihr einfaches Gewand stets durch die kaiserliche Purpurfarbe ausgezeichnet²⁷¹. Eine Wandmalerei aus dem Apollonkloster in Bawit (sechstes Jh.) zeigt Maria im Kreis der Apostel im gleichen Typus (Taf. 4,2).

Um die weite Einflussphäre dieser Ikonographie zu zeigen, soll ein Beispiel aus der späten römischen Katakombenkunst herausgegriffen werden: das Fresko der Witwe Turtura in der Commodillakatakombe. Das ovale Antlitz der Gottesmutter mit ihren riesigen Augen, der geraden Nase, dem kleinen Mund und der Kopfbedeckung mit gestreifter Haube unter dem purpurfarbenen Maphorion (Palla ?) präsentiert die Wiederholung desselben Bildnisschemas auf einer wesentlich höheren künstlerischen Ebene (Taf. 4,3). Die außergewöhnliche Homogenität der byzantinischen Kunst beruht auf gewissen formalen Prinzipien, die wohl leicht abgewandelt, aber nie verlassen werden. Die Idealform, wie strenge Frontalität, die feste Bindung auf die Bildfläche unter Verzicht auf räumliche Tiefe, das feste, durch Kontur- und Binnenlinien gezeichnete Gerüst der isolierten oder in ein szenisches Gefüge eingebetteten Figuren vermitteln dem Betrachter das Überrationale, Zeitlose der heiligen Personen. Der Form nach sind es Vorläufer des westlichen Altarbildes, der Idee und Funktion nach jedoch Kultbilder, Wegbereiter der Ikonen.

3. 2. 5. Die Bildnisform der *imago clipeata*

Eine der Hoheitsformen römischer Bildnisse wird in Form von Rundbildern (*imagines clipeatae*) ausgedrückt, ein Sinnbild, das sowohl dem Herrscher- als auch dem Ahnenkult dient. Der Kreis, als Symbol ohne Anfang und Ende, gilt als Zeichen göttlicher Unendlichkeit

²⁷¹ D. G. SHEPARD, *An Icon of the Virgin: A Sixth-Century Tapestry Panel from Egypt*. Bulletin of the Cleveland Museum of Art 56, March 1969, 90ff.

und Zeitlosigkeit. Die runde Form bedeutete den alten Völkern den Ausdruck kosmischer Harmonie und Ordnung des allumfassenden Herrschertums²⁷².

Die *imago clipeata* fand in Griechenland wie in Rom gleichermaßen Anwendung, jedoch mit einem Unterschied: in Griechenland geschah dies ausschließlich im öffentlichen Bereich, etwa in Tempeln oder Bibliotheken zur Darstellung von Heroen und berühmten Persönlichkeiten. In Rom benützte man diese Bildnisform auch für private Zwecke²⁷³. Römische Patrizierfamilien bewahrten die Rundbildnisse ihrer Ahnen in den Atrien ihrer Häuser auf, oder ließen schon zu Lebzeiten eine *imago clipeata* für ihren Sarkophag anfertigen.

Plinius d. Ä. schreibt im 35. Buch seiner *naturalis historia* über die Malerei (*arte quondam nobile*) und bedauert, dass die Porträtmalerei, die das Fortleben der Ahnen gesichert hätte, vollständig ausgestorben sei. An deren Stelle seien bronzene Schilde mit silbernen Gesichtern getreten, die keine Porträtähnlichkeit mehr besäßen und fremde Bildnisse, die nur nach ihrem Geldwert geschätzt würden²⁷⁴. Wie die von Plinius geschilderten Ahnenporträts ausgesehen haben, zeigt die Bemalung eines Sarkophags aus Kertsch auf der Krim (Abb. 55).



Abb. 55: Maler in seinem Atelier, Dekoration auf einer der Innenwände eines Kalkstein-Sarkophags aus Kertsch (Ausschnitt) St. Peterburg, Ermitage

Der Kalkstein-Sarkophag, heute in der Ermitage in St. Peterburg, wird ins erste bis zweite Jahrhundert n. Chr. datiert²⁷⁵. Die genreartige Bemalung befindet sich interessanterweise an

²⁷² M. LURKER, Der Kreis als symbolischer Ausdruck der kosmischen Harmonie. *StGen* 19 (1966) 523 – 533.

²⁷³ Plinius d. J. (Epistulae II, 7, 7) spricht über die Funktion von Ahnenporträts im öffentlichen und privatem Raum: *Etenim si defunctorum imagines domi positae dolorem nostrum levant, quanto magis hae quibus in celeberrimo loco non modo species et vultus illorum, sed honor etiam et gloria refertur!* („Wenn die Bilder der Vorfahren in unseren Häusern unsere Trauer lindern können, so müssen uns die an öffentlichen Orten aufgestellten Bilder, die uns nicht nur ihr Aussehen, sondern auch ihren Ruhm überliefern, umso hilfreicher sein“).

²⁷⁴ Plin. d. Ä. Hist. nat. XXXV, 4: *Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit. aerie ponuntur clipei argentea facie, surdo figuram discipine; statuarum capita permutantur, vulgatis iam pridem salibus etiam carniis. adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci. et inter haec pinacotecas veteribus tabulis consuunt alienasque effigies colunt, ipsi honorem non nisi in pretio ducentes, ut frangat heres furisque detrahat laqueo.*

²⁷⁵ I. BALDASSARE, Die Malerei der mittleren Kaiserzeit. Die Grabmalerei und die Wiederbelebung des Mythos. In: I. BALDASSARE – A. POND RANDOLFO – A. ROUVERET – M. SALVADORI, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*. Mailand 2002, 306, Abb. S. 304 – 306. Ältere Autoren datieren den Sarkophag ins erste Jahrhundert; vgl.: G. M. A. RICHTER, *The furniture of the Greeks Etruscans and Romans*. London 1966, 140 und

der Innenseite des Sarkophags. In einem Maleratelier sitzt ein bartloser junger Mann auf einem Stuhl. Er hält ein hakenförmiges Werkzeug über eine Flamme, die aus einem auf einem Säulenstumpf ruhenden Becken lodert. Die Szene kann als Hinweis auf enkaustische Malerei interpretiert werden, wobei erhitztes Wachs mit Farbpigmenten vermischt wird. Daneben steht auf einer Säule ein in Fächer unterteilter offener Kasten, vermutlich zur Aufbewahrung von Farben. Rechts davon ist eine Staffelei mit einer unbemalten Malfläche aufgestellt. In ungewöhnlich lebensnaher – wenn auch einfacher, provinzieller Weise – wird hier ein Kunsthandwerker dargestellt, der im Begriff ist, das Porträt des Verstorbenen auf Leinwand zu bannen. Im Hintergrund hängen drei bereits vollendete Porträts an der Wand: Zwei mit breiten dekorierten Rahmen versehene Rundbilder, sowie ein rechteckiges in der Mitte.

Eine Vorstellung, wie nach dem Verfall der römischen Porträtmalerei metallene Schildebusten der Ahnen im Inneren des römischen Atriums angebracht waren, vermittelt uns eine Wandmalerei aus Pompeji (Abb. 56)²⁷⁶. Die *imagines clipeatae* ruhten vornübergeneigt in beträchtlicher Höhe auf Leisten. An der Rückseite der Schilde waren offensichtlich Halterungen angebracht, um sie mit der oberen Leiste zu verknüpfen und vor dem Herabfallen zu bewahren. Bei bestimmten Anlässen wurden sie heruntergenommen und auf Wagen oder Bahren mitgeführt²⁷⁷.

Das Christentum übernimmt diese Bildnisform im Osten ab dem Ende des dritten Jahrhunderts bis zum Ikonoklasmus ausschließlich zur Darstellung Christi und der Heiligen (Abb. 57)²⁷⁸. In späterer Folge wird dieses Motiv im Westen in der Tradition römischer Ahnenporträts auch auf Päpste²⁷⁹ und Bischöfe ausgeweitet²⁸⁰. Die Sonderform des Clipeus

Anm. 51: KIERITZKY, *AA* 16 (1901) 57 (‐Provincial work probably of the first century A. D.‐). Der Sarkophag steht in der Tradition hellenistischer Kunst.

²⁷⁶ Pompeji, Casa dell’Impluvio, Regio I, Insula IX. In: R. WINKES, *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform*. Diss. Bonn 1969, Abb. Vb; vgl. weiters die Masken der Ahnen im Haus des Marcus Obellius Firmus IX 10, 1 – 4. In: T. KRAUS, *Pompeji und Herculaneum. Antlitz und Schicksal zweier antiker Städte*. Köln 1977, 73, Abb. 81.

²⁷⁷ Genaue Maße über die Höhe der Anbringung erhält man bei Vitruv, der beim kleinsten Typ des Atriums 10 Fuß (= 3 m) angibt. Das schließt mit hoher Wahrscheinlichkeit aus, dass es sich bei den *imagines* um Wachsmasken gehandelt haben könnte. Es waren mit ziemlicher Sicherheit metallische Schildebusten, die relativ leicht abnehmbar und für bestimmte Zwecke tragbar waren oder auf Wagen und Bahren mitgeführt werden konnten: *Fauces minoribus atriis e tablini latitudine dempta tertia, maioribus dimidia constituentur. Imagines ita alte cum suis ornamentis ad latitudinem alarum sint constitutae* (‐Die Fauces sollen bei kleineren Atrien so festgesetzt werden, dass man von der Breite des Tablinums 1/3 abzieht, bei größeren die Hälfte. Die Ahnenbilder mit ihrem Schmuck sollen so hoch angeordnet werden, dass die Höhe der Breite der Alae entspricht‐. (Vitruv., *de architectura libri decem* VI, 3, 142); vgl. dazu R. WINKES (*ebd.*) 48ff. und O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*. Diss. Uppsala 1941, 102: ‐Es lässt sich auch denken, dass die Imagines in gewissen Fällen auf Wagen oder Bahren placiert waren‐.

²⁷⁸ Vgl. das Rundbild Christi auf der Miniatur des Chludov Psalters, Cod. 129, f. 67^r, neuntes Jh., Historisches Museum Moskau. Antiikonoklastische Buchmalerei, Illustration zu Psalm 69,22 (‐Sie gab mir Galle unter die Speise, in meinem Durste Essig zum Trank‐). Zwei Bilderfeinde werden gezeigt (ein Laie mit wild gesträubtem Haar und ein Bischof), die gemeinsam mit einem Schwamm ein Rundbild (*imago clipeata*) Christi übertünchen (CH. SCHÖNBORN [1998] Abb. 4).

²⁷⁹ Vgl. etwa die von Papst Leo dem Großen (440 – 460) in Auftrag gegebenen Papstporträts in San Paolo fuori le mura. ‐Insbesondere nimmt Papst Leo für sich und die Päpste das *ius imaginum* der römischen Patriziertradition in Anspruch‐, meint M. ANDALORO zu den ältesten Papstporträts dieser Serie (M. ANDALORO, *Vom Porträt zur Ikone*. In: M. ANDALORO – S. ROMANO, *Römisches Mittelalter Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*. Regensburg 2002, 34ff., Abb. 14 – 17). Anhand der Serie von Papstporträts, die nach dem Brand von 1823 von den Wänden des Mittelschiffs heruntergelöst und zum Großteil in den Wandelgängen der Klausur aufbewahrt sind, sieht ANDALORO einen Verknüpfungspunkt zwischen Bild und Ikone. Die einzelnen Rundbilder, beginnend mit Petrus, sind weit entfernt von der Porträtähnlichkeit römischer Individualbildnisse. Jedes Papstporträt ist auf einem Rundschild angebracht, mit Angabe des Namens und einer Nummer. Die Reihe wurde nicht beim Tode eines Papstes um jeweils ein Porträt erweitert, sondern in gewissen Zeitabständen um mehrere Bildnisse ergänzt (*ebd.*).

²⁸⁰ M. LECHNER, *RBK* 3 (1978) Sp. 357 – 358 s. v. *Imago Clipeata*.

geht in der des Medaillons auf. Mit dem spätantiken und frühbyzantinischen Bildgebrauch werden die Begriffe austauschbar.



Abb. 56: Wandmalerei aus Pompeji, Casa dell'impluvio, Regio I, Insula IX



Abb. 57: Die Feinde Christi und die Bilderfeinde, Chludov Psalter, Cod. 129, f. 67^r, Moskau, Staatliches Historisches Museum

3. 2. 6. Theorien zur ursprünglichen Funktion der drei Bildnistondi

3. 2. 6. 1. Einzeln als Bildaufsatz von Altar- oder Prozessionskreuzen

Über den Verwendungszweck der drei Ansteckclipei im Koptischen Museum von Kairo bzw. im Mainzer Landesmuseum haben sich bereits einige Wissenschaftler Gedanken gemacht, ohne dabei auf eine befriedigende Lösung zu stoßen. Was die funktionelle Einordnung der drei Tondi besonders erschwert, sind die kleinen aus derselben Holzscheibe mit heraus geschnittenen Stiele. Das bedeutet, die Clipei waren, wie die im römischen Herrscher- und Ahnenkult vorrangig verwendeten Bildnisbüsten (*imagines clipeatae*), nicht fest mit einem Gegenstand oder einer Architektur verbunden, sondern konnten bei Bedarf abgenommen werden.

Die von M.-H. RUTSCHOWSCAYA kurz besprochenen Holzmedaillons vom Koptischen Museum (Maria und Erzengel Michael) werden von ihr als Bildaufsätze interpretiert, die man als Siegeszeichen Christi bei Prozessionen auf Kreuze aufsteckte, möglicherweise in der Tradition römischer *labara*²⁸¹.

²⁸¹ É. DELPONT – C. DELPORTE (éds.) *L'art copte en Égypte – 2000 ans de christianisme*: exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe, Paris, du 15 mai au 3 septembre 2000 et au Musée de l'Éphèbe au Cap d'Agde du 30 septembre au 7 janvier 2001. Paris 2000, Abb. 203 a und b.

H. BELTING beschäftigt sich ausschließlich mit dem Christustondo aus Mainz. Er vertritt wie M.-H. RUTSCHOWSCAYA die Ansicht, den Tondo als Bildaufsatz eines Kreuzes in Fortführung des militärischen Bildnisrechts des Kaisers zu interpretieren: „War der Truppe bislang das Kaiserbild vorangetragen worden, so nun das Christusbild. Vor diesem Hintergrund erklärt sich die eigentümliche Praxis, ein Bildnisschild Christi an das Kreuz zu heften“²⁸². In der Kaiserzeit war der Typus des Bildnisclipeus ausschließlich den Herrschern und sonstigen *clientes* (Mitgliedern des Kaiserhauses und Personen, die nach Anschauung der Römer in die Sphäre des Göttlichen gehoben waren) vorbehalten. Die Möglichkeit rascher Herstellung erleichterte die weite Verbreitung der Kaiserclipei bis in die fernsten Provinzen und sicherte bei der ersten Bilderhebung eines Kaisers dessen imaginäre Präsenz. Für das Volk war im Kaiserbild der Kaiser ebenso anwesend wie im Götterbild der abgebildete Gott. Dem Kaiserbildnis wurde göttliche Verehrung erwiesen, vor ihm (als Zeugen) wurden Verträge und Ehen geschlossen sowie Eide geschworen. Wer dem Kaiserbild die gebührende Verehrung vorenthielt, machte sich der Majestätsbeleidigung schuldig, ein Verbrechen, das mit der Todesstrafe geahndet wurde²⁸³. Die Konfrontation mit dem Bild des Kaisers bedeutete für die frühen Christen die Begegnung mit einem Götzenbild, dessen Verehrung mit dem christlichen Glauben nicht vereinbar war. Das Bild des Kaisers wurde zur Bedrohung, nicht nur ihres Glaubens, sondern auch von Leib und Leben.

Im militärischen Bereich war der Bildnisschild des Kaisers am Feldzeichen befestigt. Eine Stelle bei Flavius Josephus (*de bello Judaico* lib I, 9, 3) spricht über die religiöse Bedeutung von *imagines clipeatae* für den jüdischen Glauben: Die jüdische Mentalität verlange es, die mit Bildnisschilden versehenen römischen Feldzeichen nicht zu tragen²⁸⁴. Durch einen Aufstand zwangen die Juden Pilatus die Bildnisschilde, die er in der Herodesburg zu Caesarea Tiberius geweiht hatte, zu entfernen²⁸⁵. Die kultische Verehrung des Kaiserbildnisses²⁸⁶ war mit dem mosaischen Bilderverbot nicht zu vereinbaren.

Porträtmedaillons des Kaisers waren neben dem militärischen, im öffentlichen und privaten Bereich, in Amtsräumen, Bibliotheken, auf Kleidung Zier- und Nutzgegenständen und nicht zuletzt im Münzwesen gleichsam omnipräsent vorhanden. Die Vielfalt im Auftreten der Kaiserbüsten entspricht dem „abgekürzten Christusbild“, das ebenfalls über alle Kunstgattungen verteilt, breit gestreut auftritt. Kleinformatig auf liturgischen Gegenständen aller Art, auf Einbänden und Miniaturen von Handschriften, im privaten Bereich ist die

²⁸² H. BELTING (2004) 122f.

²⁸³ Die hellenistische Vorstellung (Alexander der Große sah sich als Sohn des Zeus, in Ägypten als Sohn des Schöpfergottes Amon) nach der sich im Herrscher Göttliches äußere, wurde auch von den römischen Kaisern übernommen. Cäsar (gest. 44 v. Chr.) wurde bereits zu Lebzeiten kultisch verehrt. Durch einen Konsekrationsakt vergöttlicht wurden auch die Kaiser Augustus (gest. 14), Claudius (gest. 54), Vespasian (gest. 79) und ab Titus (gest. 81) alle römischen Kaiser. Caligula (37 – 41) und Nero (54 – 68) hielten sich für Götter, deren Bildnissen göttliche Ehren zu erweisen waren. Commodus (180 – 192) ließ sich als Herkules darstellen und verehren. Unter Diokletian (284 – 305) wurde die Bezeichnung „Herr und Gott“ zum offiziellen Herrschertitel. Ob sich alle Kaiser selbst für Götter hielten, sei dahingestellt, die gebildeten Römer taten es jedenfalls nicht (H. FISCHER, *Von Jesus zur Christuskone*. Petersburg 2005, 108). Vgl. dazu: M. CLAUS, *Kaiser und Gott: Herrscherkult im römischen Reich*. Stuttgart 1999.

²⁸⁴ M. LECHNER. In: *RBK* 3 (1978) Sp. 359 s. v. Imago Clipeata..

²⁸⁵ Josephus Flavius *bell. Jud.* I, 9, 3: „Als aber Pilatus drohte, er werde sie töten lassen, wenn sie die Bildnisse Cäsars nicht bei sich aufnahmen, und den Soldaten einen Wink gab, ihre Schwerter zu ziehen, fielen die Judäer wie auf Verabredung nieder, boten den Nacken dar und erklärten laut, sie wollten sich lieber umbringen lassen, als das Gesetz zu übertreten. Über dieses heldenmütige Eintreten des Volkes für seine Religion staunte Pilatus und gab Befehl, die Feldzeichen sofort aus Jerusalem wegzubringen“; vgl. dazu: J. BOLTEN, *Die Imago Clipeata. Ein Beitrag zur Porträt und Typengeschichte*. Paderborn 1937, 15 – 20.

²⁸⁶ Von jedem römischen Kaiser existierte ein offizielles Bildnis, das besonders beim Regierungsantritt, im Heer und bei Gericht eine große Rolle spielte. Vor ihm wurden kultische Handlungen vollzogen, das heißt den Göttern geopfert. Der Kaiser nahm demnach eine Position zwischen den Göttern und den Menschen ein, in den allerseltensten Fällen die Stelle des Gottes selbst (R. LEEB [1992] 53).

Verbreitung auf Goldglasfolien, Steinschnitten, Goldblecharbeiten und anderen Gegenständen des täglichen Gebrauchs nachzuweisen²⁸⁷.

3. 2. 6. 2. Exkurs: zur Entstehung des Labarum

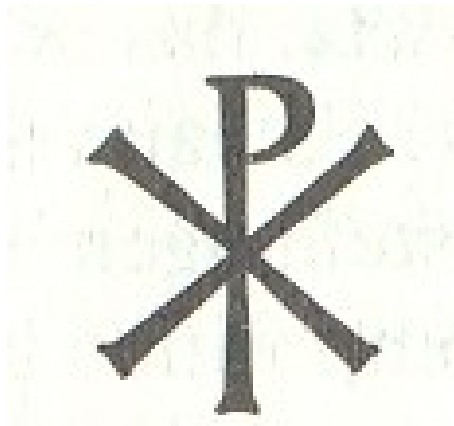


Abb. 58: Christusmonogramm



Abb. 59: Silbermedaillon Konstantins, Vs., Münzstätte Ticinum, München, Staatliche Münzsammlung

An der Schaftspitze der kreuzähnlichen römischen Standarte wurde seit Konstantins Sieg an der Milvischen Brücke über Maxentius (312) oder seinem Sieg über Licinius (324) anstelle des römischen Adlers, einer Victoria oder anderer heidnischer Symbole das Christusmonogramm angebracht (Abb. 58)²⁸⁸, das als Triumphzeichen Christi auf Fahnen und Standarten gemalt, gestickt oder geklebt (?) wurde²⁸⁹. Hauptquelle ist Laktanz (de mort. pers. 44, 5), der berichtet, Konstantin wurde im Schlaf aufgefordert, ein vom Himmel geschicktes Zeichen Gottes als Schildzeichen anbringen zu lassen und so die Schlacht zu liefern²⁹⁰. Laktanz beschreibt das Zeichen als *capite circumflexo*. Es kann sich daher nur um ein Staurogramm oder ein Anch-ähnliches Symbol gehandelt haben, von einem Labarum weiß Laktanz nichts zu berichten. Für die Soldaten bedeutete das neue Triumphzeichen nichts anderes als die alten Schildzeichen²⁹¹, das heißt Schutz vor dem Feind, bevorstehender Sieg und Belohnung. Was erstmalig auf den Schilden der Soldaten stand, wurde später unzählige Male auf christlichen Monumenten als Schutz- und Triumphzeichen Christi angebracht.

²⁸⁷ Vgl. : R. WARLAND (1986) 68 – 78.

²⁸⁸ LThK 6 (1997) 575f. s. v. Labarum; vgl. weiters: R. EGGER, *Das Labarum, die Kaiserstandarte der Spätantike*. Wien 1960, 1 – 26.

²⁸⁹ Vgl. dazu auch: A. EFFENBERGER (1986) 148 (die Konstantinsstatue auf dem Forum Romanum mit Christogramm am Feldzeichen).

²⁹⁰ Laktanz de mort. pers 44,5: *Commonitus est in quiete Constantinus, ut caeleste signum dei notaret in scutis atque ita proelium committeret. Facit ut iussus est, et transversa „X“ littera summo capite circumflexo Christum in scutis notat.* („Aufgefordert wurde da im Schlafe Konstantin, das himmlische Zeichen Gottes auf die Schilde setzen zu lassen und so in den Kampf zu ziehen. Er verfuhr wie befohlen, und indem er den Buchstaben X umlegte und seine Spitze umbog, setzte er Christi Zeichen auf die Schilde“).

²⁹¹ Vgl.: J. M. BISHOP – J. N. C. COULSTON, *Roman Military Equipment. From the Punish wars to the fall of Rome*. Oxford 2006, 114; R. ALBERTZ (2001) 126 – 128; S. SCHROER (1987) 106, 111, 112 (Anm. 187), 270, Abb. 94, 95 und 317; H. G. KIPPENBERG (ed.), *Approaches to iconology*. Leiden 1985 – 1986, 118; vgl. weiters die Darstellung eines Christogramms auf dem Schild eines Soldaten von der Garde Justinians im linken Apsismosaik von San Vitale in Ravenna. In: G. BUSTACCHINI, *Ravenna, die Mosaikhauptstadt*. Ravenna (o. J.), Abb. S. 52.

Eusebius schildert die Vision²⁹² Konstantins am Tag vor der Schlacht an der Milvischen Brücke als „Kreuz über der Sonne“ (v. C. I, 28)²⁹³, ein Zeichen, das er später (v. C. I, 29) mit dem Labarum identifiziert.

Das Christogramm begegnet uns erstmalig in der kaiserlichen Ikonographie auf einem Medaillon von Ticinum (Pavia) und zwar an prominentester Stelle (Abb. 59). Das Stirnjuwel am Helm Konstantins war mit diesem siegbringenden Zeichen geschmückt und ersetzte damit den Adler Jupiters²⁹⁴. Es ist deutlich zu sehen, dass das Christogramm von einem Kreis eingefasst ist, der ohne Zweifel einen Lorbeerkranz versinnbildlichen soll. Die historische Bedeutung des aus Anlass der Decennalien im Jahr 315 geprägten Silbermedaillons²⁹⁵ besteht darin, dass das Christogramm spätestens ab diesem Zeitpunkt als magisches Siegeszeichen für Konstantin Verwendung fand und somit die literarische Quelle von Lactanz „De mortibus persecutorum“ von 318 in materieller Form bestätigt. Ein vor wenigen Jahren in der Maas gefundener spätantiker Helm trägt ebenfalls das Christogramm als Schutz- und Siegeszeichen Christi (Abb. 60)²⁹⁶.



Abb. 60: Spätantiker Helm mit Christogramm, aus der Maas, Maastricht, Centre Céramique

Konstantin stiftete auch eine Prunkfahne (*vexillum*) aus purpurnem Tuch, an deren Spitze das Christogramm im Lorbeerkranz (*lavrurum*) angebracht war. Eusebius (v. C. I, 31) berichtet von

²⁹² Visionen gehörten zur Topik guter Kaiser, auch Konstantin hatte davon mehrere. Glaubwürdig ist, dass er das Siegeszeichen Christi auf den Schilden einiger Soldaten anbringen ließ. Somit wurde die Schlacht an der Milvischen Brücke zu einer Theomachie, in der sich Christus zum ersten Mal als göttlicher Helfer bewährte. Die „konstantinische Frage“ nach der persönlichen Religiosität des Kaisers ist nicht restlos geklärt. Dass er nach seinem Sieg im Christentum die wahre Religion erblickte, berichten die Quellen, dennoch waren Heer und Beamtschaft, Literaten und das Bildungsbürgertum weiterhin überwiegend heidnisch. Konstantin verehrte den Sonnengott, noch 325 feiern Münzen den Sonnengott als Schutzherrn des Kaisers (A. DEMANDT, Konstantin der Große in seiner Zeit. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN [2007] 76f.).

²⁹³ Die widersprüchlichen Berichte von Laktanz und Eusebius waren der Ansatzpunkt von zahlreichen Hypothesen und miteinander streitenden Theorien (R. LEEB [1992] 131).

²⁹⁴ Die Verwendung des Christogramm Symbols beschränkte sich in vorkonstantinischer Zeit ausschließlich auf pagane Denkmäler. Es wurde als Abkürzung für beispielsweise *χρόνος*, *χρηστός*, oder *χρυσός* gebraucht. Zum christlichen Symbol wurde es offensichtlich erst für die imperiale Repräsentation Konstantins vereinnahmt (*ebd.*) 39.

²⁹⁵ Silbermedaillon Konstantins des Großen, Ticinum (oder Rom), 315, München, Staatliche Münzsammlung, Inv. 86.627. Das konstantinische Silbermedaillon liegt in drei Exemplaren vor, die aus drei verschiedenen Stempelpaaren geschlagen wurden. Neben dem Stück in München gibt es eines in Wien (wo das Christogramm nicht mehr auszunehmen ist) und eines in St. Petersburg (K. EHLING, Silbermedaillon Konstantins des Großen. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN [2007] Katalog Nr. I. 13. 120).

²⁹⁶ *Ebd.*, 235, Katalog Nr. I. 13. 121.



Abb. 61: Rekonstruktion des Labarum

dem Prunkexemplar in Gold und Silber im Kaiserpalast, das er selbst gesehen hat: Ein hoher vergoldeter Lanzenschaft trug eine Querstange, an der ein quadratisches, golddurchwirktes Fahnentuch hing. An der Spitze des Ganzen befand sich das Christogramm im Lorbeerkranz. Der Lanzenschaft trug unter der Stelle, wo die Querstange kreuzte²⁹⁷ am Rande des Gewebes²⁹⁸ vergoldete Brustbilder Konstantins und seiner Söhne²⁹⁹. Nach der Beschreibung von Eusebius und dem Vergleich mit anderen Vexilla und Feldzeichen scheint nur die bereits 1913/14 erstellte Rekonstruktion von F. DE CAVALIERI möglich³⁰⁰, welche die Medaillons mit den Kaiserbildern untereinander an die Schaftstange geheftet unterhalb des Fahnentuchs annimmt. Nachdem sich im Jahr 1912 die Schlacht an der Milvischen Brücke zum 1600. Mal jährte, setzte der deutsche Kaiser Wilhelm II. in der Tradition christlicher Herrscher kurz vor dem Ende der Hohenzollernmonarchie ein wirkungsvolles Zeichen. Als Erinnerung an Konstantin als monarchische Idealgestalt und gesamtchristliche Identifikationsfigur, ließ er mit der Unterstützung katholischer Geistlicher und Gelehrter das Labarum rekonstruieren. Eine Handzeichnung des Kaisers Wilhelm II. mit verschiedenen Kreuzzeichen und dem Labarum sowie ein Exemplar, das er dem Papst als Geschenk überreicht hatte, sind überliefert. Die Rekonstruktion der Standarte aus drei

Teilen zeigt denselben Typus (Abb. 61): eine drei Meter lange Stange wird von einem Chi-Rho Zeichen in einem Lorbeerkranz bekrönt. Die an einer Querstange befestigte Fahne (*vexillum*) ist aus einem purpurnen, golddurchwirkten Stoff mit goldenen Fransen gewirkt und reich mit Edelsteinen geschmückt. Unterhalb des Fahnentuchs sind vier übereinander gestaffelte Kaisermedaillons von Konstantin und seinen Söhnen an die Fahnenstange geheftet³⁰¹.

Eusebius selbst verwendet den Ausdruck *λάβραρον* für die kreuzähnliche Standarte nicht³⁰². Der Begriff war dem griechischen Osten fremd, im römischen Westen üblich. Auf Münzen und Medaillen war der Typus des triumphierenden Kaisers mit einer Standarte in der Hand nicht ungewöhnlich. Neu bei diesen Medaillen aus dem vierten und frühen fünften Jahrhundert ist die Anbringung eines Christogramms:

Auf der Rückseite eines Goldmedaillons Konstantins von ca. 326/27 steht der Kaiser, mit dem Speer in der Linken nach rechts gewendet zum Labarum, das er in der Rechten hält. Das

²⁹⁷ Eus. v. C. I, 31: ὑπὸ τῷ τοῦ σταυροῦ τροπαίῳ

²⁹⁸ Eus. V. C. I, 31: πρὸς αὐτοῖς ἄκροις τοῦ διαγραφέντος ὑφάσματος

²⁹⁹ M.-H. RUTSCHOWSCAYA spielt auf diese Bildnisbüsten an: „*Cette tradition semble héritée des insignes militaires romains et plus particulièrement du labarum, étendard sur lequel avait été placé le monogramme du Christ ainsi que les bustes de Constantin et de ses fils*“.. (É. DELPONT – C. DELPORTE [éds.] [2000], Text zu Abb. 203 a und b).

³⁰⁰ R. LEEB (1992) 43, Abb. 12.

³⁰¹ Der letzte deutsche Kaiser Wilhelm II. (1888 – 1918) aus dem Hause Hohenzollern ließ die Kreuzesstandarte Kaiser Konstantins, welche dieser in der Schlacht an der Milvischen Brücke getragen haben soll, in zweifacher Ausführung nachfertigen. Zu diesem Zweck beauftragte er den christlichen Archäologen Josef Wilpert. Nach intensivem Quellenstudium wurden die beiden Exemplare angefertigt. Ein Exemplar war für den Kaiser selbst bestimmt (heute verloren), ein weiteres wurde 1914 Papst Pius X. überreicht. Wilhelm II. wollte sich durch den Bezug auf Konstantin den Großen in die Tradition göttlich legitimer Herrscher einreihen (J. WERQUET, Konstantin in der Tradition der Hohenzollern. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN [2007] 469, Katalog Nr. III. 12. 1 und 2).

³⁰² Erst der Verfasser der Kapitelindizes zur Vita Constantini benützt ihn.

Christogramm befindet sich auf dem Fahnentuch des Vexillums (Abb. 62). Auf einer Münze



Abb.62



Abb. 63



Abb. 64

Abb. 62: Goldmedaillon Konstantins, Rs., ca. 326/327, Münzstätte Siscia, Staatliche Sammlung München

Abb. 63: Rs. einer Münze Konstantins ca. 327/328, Münzstätte Constantinopel, British Museum

Abb. 64: Goldmedaillon des Valens, Rs., 364 – 378, Istanbul, Archäologisches Museum

Konstantins von ca. 327/28 steht das Labarum als Symbol für die Überwindung des Bösen auf einer Schlange. Das Christogramm ist hier ohne Lorbeerkranz an der Spitze des Vexillums befestigt. Das Fahnentuch zeigt nebeneinander drei runde Applikationen, vermutlich die Porträts Konstantins und zwei seiner Söhne als Cäsares (Abb. 63)³⁰³.

Constantius II. (337 – 361) hält die Standarte mit dem Christogramm als Erinnerung an den Sieg seines Vaters an der milvischen Brücke. Constans I. (342 – 350)³⁰⁴ und Kaiser Flavius Magnus Magnentius (350 – 353) lassen sich mit dem Siegeszeichen Christi als triumphierende Herrscher über die Barbaren darstellen³⁰⁵. Auf einem Goldmedaillon des Valens (364 – 378) hält der Kaiser in der Rechten ein Labarum mit dem Kreuz Christi, auf seiner linken Hand ruht eine auf einem Globus stehende Victoria, die ihn bekrönt³⁰⁶ (Abb. 64). Eine Miniatur aus dem Codex Rossanensis (f. 16^r) zeigt Christus und Barabbas vor Pilatus (nach Mt 27,15ff.). Der thronende Pilatus wird bei der Gerichtsverhandlung von Thronwachen flankiert, daneben sind Standarten mit aufgemalten Doppelporäts aufgestellt (Abb. 65). Auch diese Art der Anbringung von Kaiserbüsten war durchaus üblich.

Aus den verschiedenartigen Darstellungen kann man folgern, dass es keinen genormten Typus für das Labarum gab. Die einzige wirkliche Neuerung gegenüber den herkömmlichen Vexilla stellte das Christogramm dar, egal wie und an welcher Stelle es angebracht wurde³⁰⁷. Zum Verständnis des Labarums muss man erwähnen, dass im römischen Heer die Feldzeichen Träger göttlicher Kräfte und Gegenstand kultischer Verehrung waren³⁰⁸. Das Labarum als Sieges- und Triumphzeichen imperialer Repräsentation war für Heiden und Christen gleichermaßen akzeptabel und verständlich. Für Konstantin, der das Labarum über das Feldzeichen Jupiters stellte, bedeutete es das Sieges- und Triumphzeichen Christi, das ihm

³⁰³ K. M. GIRARDET, Konstantin – Wegbegleiter des Christentums als Weltreligion. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (2007) 236, Abb.: 8. Die in Konstantinopel geprägte Münze trägt die Legende *SPES PVBLICA*, Hoffnung des Staates.

³⁰⁴ B. WEISSER, Silbermultiplum des Constans I. In: *Ebd.*, 201, Katalog Nr. I. 10.7. (Silbermultiplum Constans I., Siscia 342 – 350. Münzkabinett BSM SPK, Acc. 1866 / 28757).

³⁰⁵ A. GRABAR, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I.* München 1967, Abb. 169 und 222.

³⁰⁶ Die frühen Christen hatten nicht das Problem des traditionellen und innovativen Empfindens (siehe die Herkuleszenen auf der Kathedra Petri [Tesoro di S. Pietro]; Herkules erscheint zwischen einem Ehepaar, formal gleich wie Christus: zwei Zwischengoldgläser im British Museum [Inv. MLA 1863.7 – 27. 3 und MLA 1863. 7 – 19. 1]).

³⁰⁷ R. LEEB (1992) 44.

³⁰⁸ W. SESTON, Feldzeichen. *RAC* 7 (1967) 700f.

zum Sieg an der Milvischen Brücke und zum Triumph über Licinius (324) geholfen hatte, zu seinem endgültigen universalen Herrschertum in Ost und West³⁰⁹.



Abb. 65: Christus und Barabbas vor Pilatus, Codex Purpureus Rossanensis, f. 16r, aus Syrien oder Palästina, Rossano, Museo dell'Arcivescovo

Die kultische Verehrung, die dem Siegeszeichen Christi ab nun zuteil wurde, demonstriert besonders eindrucksvoll ein Zwischengoldglas aus dem späten vierten Jahrhundert³¹⁰: Petrus und Paulus flankieren ein Christogramm, das in der Tradition antiker Kultbilder auf einer Kultsäule ruht. Der Lorbeerkranz um das Zeichen bedeutet Sieg und Heil.

Ein Passionssarkophag aus dem Museo Pio Cristiano MPC 171 (um 340) zeigt im Mittelmotiv ein typisches Beispiel für die Christianisierung kaiserlicher Insignien³¹¹. Auf die Ähnlichkeit mit einem Tropaion haben schon Justin der Martyrer (Apol. I, 55,3), Origenes (Io.

³⁰⁹ R. LEEB (1992) 47f.

³¹⁰ K. WEITZMANN (1979) 570f., Abb. 508. Boden eines Goldglases, Rom, spätes 4. Jh. New York, Metropolitan Museum of Art., Inv. 16. 174. 3.

³¹¹ E. KITZINGER, *Byzantinische Kunst im Werden*. Köln 1984, 52, Abb. 44.

20,36) und Minutius Felix (Oct. 29,7) hingewiesen³¹². Das pagane kreuzförmige Tropaion wurde mit dem Labarum kombiniert, der Kreuzestod Christi als Triumph über den Tod, seine Passion als Siegeszug gedeutet³¹³. Dieses problemlose Empfinden antiker Vorstellungswelt zwischen Tradition und Innovation, das auch die frühchristliche Kunst entscheidend geprägt hat³¹⁴, ermöglichte die unkomplizierte Aufnahme des Labarums von der Staatssymbolik. Die Ableitung des Motivs von paganen Sarkophagen zeigt ein Victoriensarkophag aus Baltimore³¹⁵. Die Kreuzform des Tropaions wird durch eine Palme angedeutet, die Schutzfunktion für den Verstorbenen durch das Gorgoneion gewährleistet. Die am Boden sitzenden Figuren (weibliche Gefangene?), eine schlafend, eine wachend, mutieren am christlichen Passionssarkophag zu den beiden Soldaten am Grabe.

3. 2. 6. 3. Kreuz und Christusbüste als typologische Einheit?



Abb. 66: Apsismosaik, Rom, S. Stefano Rotondo, Ausschnitt mit Christusbüste, Gemmenkreuz und hll. Primus und Felicianus

Die Theorie H. BELTINGS und M.-H. RUTSCHOWSCAYAS, das Bildnismedaillon Christi in Fortführung der Tradition römischer Labara als Bildaufsatz des Kreuzes zu interpretieren, muss m. E. aufgrund der zahlreichen Beispiele v. a. von Münzen und Medaillen und der daraus resultierenden Rekonstruktion von F. DE CAVALIERI verworfen werden. Nicht das Bildnismedaillon des Kaisers, sondern das Christogramm bekrönte in der Regel das kreuzähnliche Feldzeichen, bisweilen schmückte es stattdessen das Fahmentuch. Die

³¹² Vgl. dazu: B. BRENK, The Imperial Heritage of Early Christian Art. In: K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. A Symposium*. New York 1980, 43.

³¹³ A. EFFENBERGER (1986) 181, Abb. 58.

³¹⁴ Vgl. die Studie von K. WESSEL, *Der Sieg über den Tod, die Passion Christi in der frühchristlichen Kunst des Abendlands*. Berlin 1956.

³¹⁵ B. BRENK, The Imperial Heritage of Early Christian Art. In: K. WEITZMANN (1980) 43, Fig. 7.

Kaiserbildnisse waren üblicherweise am Schaft oder Fahmentuch und nicht an der Schaftspitze befestigt.



Abb. 67: Apsismosaik, Rom, S. Giovanni in Lateran, Ausschnitt mit Christusbüste und Deesszene

Das Kreuz als Triumphzeichen Christi wäre, um wieder auf BELTINGS Theorie zurückzukommen, zunächst ohne Bildnis gewesen. Vor dem Gebrauch des Crucifixus³¹⁶ wäre es Usus gewesen, einen Clipeus mit dem Bildnis Christi oben an das Kreuz zu stecken. Der Mainzer Clipeus mit dem Ansteckzapfen wäre dafür ein wichtiger Beleg. Als Beweis führt er das Apsismosaik aus S. Stefano Rotondo in Rom (siebentes Jahrhundert) mit dem gemmenbesetzten Golgothakreuz und einem obenauf ruhenden Clipeus mit einer Christusbüste an (Abb. 66). Das Kreuz geht vermutlich auf ein konkretes Vorbild in einer der bedeutendsten Pilgerstätten des frühen Christentums in Jerusalem zurück. Es nimmt auf das monumentale Memorialkreuz Bezug, welches möglicherweise im vierten Jahrhundert von Konstantin am Golgothahügel errichtet worden war³¹⁷. Von Kaiser Theodosius II. und Pulcheria wird berichtet, dass sie um 421/422 das alte Kreuz durch ein goldenes Gemmenkreuz ersetzt haben (Theoph. Chron. A. M. 5920)³¹⁸.

Egeria, eine Pilgerin, die im frühen fünften Jahrhundert von Südfrankreich oder Spanien aus ins Heilige Land reiste, besuchte das Heilige Grab und schilderte ihre Erlebnisse und Eindrücke während der Prozessionen in der Osterwoche. Signifikante Wahrzeichen, wie das Kreuz, das sie dort sah und mehrfach erwähnte³¹⁹, wurden auf Pilgerampullen des sechsten Jahrhunderts abgebildet und fanden so in der gesamten Welt des frühen Christentums Verbreitung³²⁰.

Das Apsismosaik in S. Giovanni im Lateran zeigt ein mit der Mosaikausstattung von S. Stefano Rotondo vergleichbares Programm. Das in mehreren Epochen (fünftes, zehntes und 13. Jahrhundert) veränderte und im 19. Jahrhundert rekonstruierte Lateranmosaik dürfte in seinem gegenwärtigen Zustand einem älteren Vorbild folgen (Abb. 67). Von der ur-

³¹⁶ Die frühesten datierten Belege eines Crucifixus sind eine Tafel in der Tür von S. Sabina in Rom (um 432) und ein italisches Elfenbeinrelief (420 - 430), heute in London, British Museum (1856 aus der Sammlung Maskell [W. F. VOLBACH, 1976, 83, Taf. 61, Nr. 117]).

³¹⁷ Die für das Kreuz überlieferte Inschrift besagt in ihrem Wortlaut nicht, dass das Kreuz von Konstantin und Helena gestiftet wurde, sondern dass die Kirche unter Konstantin und Helena geweiht wurde. R. LEEB nimmt daher an, dass sich die kaiserlichen Namen in der Inschrift auf Darstellungen von Helena und Konstantin auf dem Kreuz beziehen. Überdies scheint bei diesem Goldkreuz die Helenalegende als vorausgesetzt, was wiederum eine Entstehung unter Konstantin ausschließt (R. LEEB [1992] 5, Anm. 14).

³¹⁸ Vgl. dazu: K. G. HOLM, *Theodosian Emperors: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity. The Transformation of the Classical Heritage*, 3. Berkely – Los Angeles – London 1982, 103.

³¹⁹ Egeria Itinerarium (= Reisebericht). *FC* 20 (1995) 257 – 283.

Der von Egeria häufig gebrauchte Ausdruck *post crucem* bezieht sich meist auf einen Ort nahe des Golgothafelsens. Dort wurde am Gründonnerstag Eucharistie gefeiert (35, 2), am Karfreitag fand dort die Kreuzesverehrung statt (37, 1). Das der Legende nach von Kaiserin Helena aufgefundene „Kreuz“ wurde in einem vergoldeten Reliquiar aufbewahrt und befand sich normalerweise in einer Kapelle des Ostatriums (57).

³²⁰ M. E. FRAZER, *Holy Sites Representations*. In: K. WEITZMANN (1979) 564f.

sprünglichen Komposition, die auf Papst Leo I. (440 – 461) zurückgeht, blieb nur das Haupt des Erlösers und vermutlich die *crux gemmata* erhalten. Die Legende erzählt, dass in der Apsis der Lateranbasilika das Wunderbild Christi am Tag der Einweihung erschienen sei³²¹. Das Mosaikstück mit dem Brustbild Christi über dem Triumphkreuz wurde damit identifiziert und offenbar von Jacopo Torriti im Jahr 1291 bei der Neugestaltung der Apsis aus dem Mosaik des fünften Jahrhunderts übernommen³²².

Sowohl im Lateran als auch im S. Stefano Rotondo dominiert die Christusbüste über dem Kreuz das Zentrum der Apsis. Trotz offensichtlicher Übereinstimmungen bleibt zu bedenken, dass zwischen den beiden Apsisprogrammen ein Zeitunterschied von etwa 200 Jahren liegt. Das Syntagma Kreuz-Christusbüste (?), (nachweislich nur die Christusbüste) wurde von Torriti aus der frühchristlichen Version herausgenommen und wie eine antike Gemme materiell in das neue Mosaik eingefügt. Die Christusbüste war mehr als ein beliebiges Bildnis Christi, sie war ein Wunderbild, eine Ikone, die am Tag der Einweihung der Lateranbasilika dem römischen Volk erschienen war³²³, das heißt völlig unabhängig von der Verbindung mit dem Kreuzzeichen.

G. J. HOOGEWERFF scheint hingegen die Zusammengehörigkeit von Kreuz und Christusbüste vom ikonologischen Standpunkt aus als durchaus plausibel. So meint er, dass „das Zeichen des christlichen Glaubens seit jeher mit dem Haupte Christi eine unauflösbare typologische Einheit bildete“³²⁴. Kreuz und Ikone würden einander nicht ausschließen³²⁵. Die Frage nach dem konstantinischen Mittelmotiv der Lateranapsis bleibt jedoch unverändert bestehen. Die Trinitätsgruppe von Gottesbüste – Taube – Kreuz geht auf J. Torriti zurück, auch die Deesis um das Kreuz ist eine mittelalterliche Umgestaltung³²⁶. Mit der systematischen Erfassung einer vergleichbaren Gruppe der Kleinkunst glaubt Y. CHRISTE das Motiv des Brustbilds Christi über dem Kreuz auf ein Triumphalschema der römischen Kaiserzeit zurückführen zu können. Er verweist dabei auf römische Panzerstatuen, die Tropaion und Maske übereinander kombinieren³²⁷. R. WARLAND sieht diese Anordnung aber eher als zufällig und nicht als speziellen Bildtypus³²⁸.

Auf Werken der Kleinkunst des sechsten und siebenten Jahrhunderts findet sich die gleiche Bildidee wie auf der Apsis von S. Stefano Rotondo. Auf zahlreichen Pilgerampullen, Gemmen, Fibeln, Kristallschnitten, Siegeln und anderen Objekten bildet das historische Golgothakreuz mit der Christusbüste in einer abstrakten, verkürzten Bildersprache eine additive Einheit³²⁹. Es handelt sich bei diesen Bildzeugnissen um östliche Bildschöpfungen, die im gesamten Mittelmeerraum stark verbreitet waren und als Gegenstände des persönlichen

³²¹ *Et imago Salvatoris infixae parietibus, primum visibilis omni populo Romano apparuit* (Johannes Diaconus, *Descriptio Lateranensis ecclesiae*. In: R. VALENTINI – G. ZUCCHETTI, *Codice topografico della città di Roma*. Rom 1940, Bd. III, 333).

³²² *Ebd.*, 26.

³²³ M. ANDALORO, *Das Bild in der Apsis*. In: M. ANDALORO – S. ROMANO (2002) 80.

³²⁴ G. J. HOOGEWERFF, *Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst*. In: E. KAEMMERLING (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien. Entwicklung. Probleme*. Köln 1991, 99f., Abb. 4; H. BRANDENBURG (2004) Abb. 4 und 5.

³²⁵ Im Bilderstreit stellten die Ikonoklasten dem Bilderkult der Ikonophilen die Verehrung des Kreuzes entgegen. Kreuz und Ikone erscheinen so anfänglich als Rivalen. Man warf den Bilderverehrer vor, sie hätten die alten Kreuze durch Ikonen ersetzt. Umgekehrt ersetzten die Bilderfeinde die Ikone durch das Kreuz. Nach dem Sieg der Ikonophilen (843) kam es gelegentlich erneut zur Ersetzung des Kreuzes durch das Bild, deutlich sichtbar in der (inzwischen zerstörten) Apsis der Dormitiikirche in Nizäa. Das Konzil von Nizäa (787) bekennt die gleiche Verehrung von Bild und Kreuz; Kaiserin Theodora ließ 843 das von Leo III. zerstörte Christusbild über dem Chalketor in Konstantinopel wieder herstellen, ohne das Kreuz zu entfernen, das der Kaiser an seine Stelle gesetzt hatte (CH. SCHÖNBORN [1998] 161).

³²⁶ Vgl. R. WARLAND (1986) 31 – 41.

³²⁷ Y. CHRISTE, *A propos du décor absidal de Saint Jean du Latran à Rome*. *Car* 20 (1970) 197ff.

³²⁸ R. WARLAND (1986) 40.

³²⁹ *Ebd.*, 254 – 260.

Gebrauchs ihren Trägern bzw. Besitzern persönlichen Schutz sicherten (Abb. 68 - 70). Die



Abb. 68



Abb. 69



Abb. 70

Abb. 68: Bleiampulle mit Christusbüste und Golgothakreuz aus Palästina, Washington, DOC

Abb. 69: Onyxgemme mit Kreuzwache aus Palästina oder Konstantinopel, Wien, KHM

Abb. 70: Bergkristallanhänger mit Christusbüste und Golgothakreuz aus Syrien (?), München, Sammlung C. S.

beigefügten Inschriften bestätigen den überwiegend apotropäischen Bildgebrauch. Es sollen hier nur einige Beispiele angeführt werden, die als *pars pro toto* stehen:

Auf einer Onyxgemme (frühes sechstes Jahrhundert) in der Antikensammlung im Kunsthistorischen Museum in Wien, bekrönt eine langhaarige, bärtige Christusbüste mit Nimbenkreuz die Szene der Kreuzwache (Abb. 69)³³⁰. Die „EMMA NOYHA“ – Anrufung, die sich auf Pilgeregologien wie auf der Wiener Gemme befindet, hat programmatische Aussagekraft. Die hebräische Gottesformel („Gott mit uns“) wird nach Mt 1,23 ins Griechische übertragen³³¹. Auch das Motiv der Kreuzwache durch die Engel, das in sehr ähnlichen Kameen von Paris und Moskau³³² (mit der Beischrift ΣΚΕΠΗ ΛΕΟΝΤΙΟΥ = Schutz des Leontios) vertreten ist, wird in den Motivschatz des Apotropäons mit einbezogen. Auf einem Bergkristallanhänger ist die Büste des bärtigen Christus über einem Kreuz platziert, das auf einem Steinhügel (für Golgotha) steht. Seitlich stehen zwei Sterne und

³³⁰ Vgl. dazu: R. NOLL, Eine unbekannte Grossgemme mit den Apostelfürsten. In: *Atti del VI Congresso Int. di Archeologia Cristiana Ravenna 23 – 29 settembre 1962*. Città del Vaticano 1965, 545 – 550.

³³¹ Siehe dazu: Jes 7,14; Mt 1,18 - 25; Lk 2,46 - 47; 4,18 – 19; Joh 1,1.

„Wer nicht bekennt, dass der Emmanuel wahrhaftig Gott und deshalb die heilige Jungfrau Gottesgebälerin ist (denn sie hat das Wort, das aus Gott ist und Fleisch wurde, dem Fleisch nach geboren), der sei mit dem Anathema belegt“ (Konzil von Ephesos [3. ökumen.] 431, Anathematismen Kyrills von Alexandrien, die dem Brief der Synode von Alexandrien an Nestorius [= Cyrilli tertia epistula ad Nestorem 3, 12, 1] beigefügt waren). Christus Emmanuel findet man hauptsächlich in der byzantinischen Kunst. Es handelt sich dabei in der Regel um die Darstellung von Christus als Kind oder als Jugendlicher, häufig auf einem Clipeus. Beim Bildtypus der Gottesmutter des Zeichens – benannt nach der Prophezeiung von Jes 7,14: „Darum wird euch der Herr von sich aus ein Zeichen geben: Seht die Jungfrau wird ein Kind empfangen, sie wird einen Sohn gebären und sie wird ihm den Namen Immanuel (Gott mit uns) geben“ – trägt die Gottesmutter auf mittelalterlichen Ikonen das Rundbildnis mit dem jugendlichen Christus vor der Brust (vgl. Gottesmutter Blachernitissa, Sinai, Katharinenkloster um 1224; Gottesmutter Blachernitissa um 1224 aus Jaroslawl, Kloster der Verklärung, Moskau Tretjakow Galerie. In: A. TRADIGO, *Ikonen Meisterwerke der Ostkirche*. Berlin 2005, Abb. S. 172 und 174). Auch in mittelalterlichen Mosaikausstattungen ist Emmanuel stets der jugendliche, bartlose Jüngling (Dom von Monreale, Gewölbe des Diakonikons, Christus Emmanuel umgeben von Seraphinen, um 1200; Markuskirche, Venedig, Emmanuelkuppel, um 1200). Gelegentlich erscheint Christus Emmanuel auch im reifen Mannesalter (vgl. die Sinaiikone des thronenden Christus in der Mandorla [K. CH. FELMY, *Das Buch der Christus-Ikonen*. Freiburg – Basel – Wien 2004, Abb. 42]). „Eine ausgeprägte Ikonographie für das Emmanuelbild lässt sich in der Kirchenkunst etwa seit dem 11. Jahrhundert feststellen“ (E. LUCCHESI PALLI, *LCI* 1, 390 s. v. Christus Sondertypen).

³³² R. WARLAND (1986) Kat. E 9 und 10, Abb. 129 und 130.

A und Ω , als Zeichen des Herrschertums Christi über die ganze Schöpfung (Abb. 70)³³³. Fassen wir zusammen: auf den Bildträgern der Kleinkunst erscheint stets die gleiche Ikonographie. Die bärtige Christusbüste schwebt über dem Golgothakreuz. Eine unmittelbare Bekrönung des Kreuzes mit einer Christusbüste, wie im Apsismosaik von S. Stefano Rotondo, ist ungewöhnlich, entspricht jedoch demselben Typus. In einer Nachzeichnung des Mosaiks (Codex Barberini 5407) ist deutlich zu erkennen, dass das Christusbild nicht unmittelbar mit der senkrechten Kreuzhaste verbunden war, sondern wie bei allen anderen bekannten Phylakterien Kreuz und Büste voneinander getrennt waren (Abb. 71).

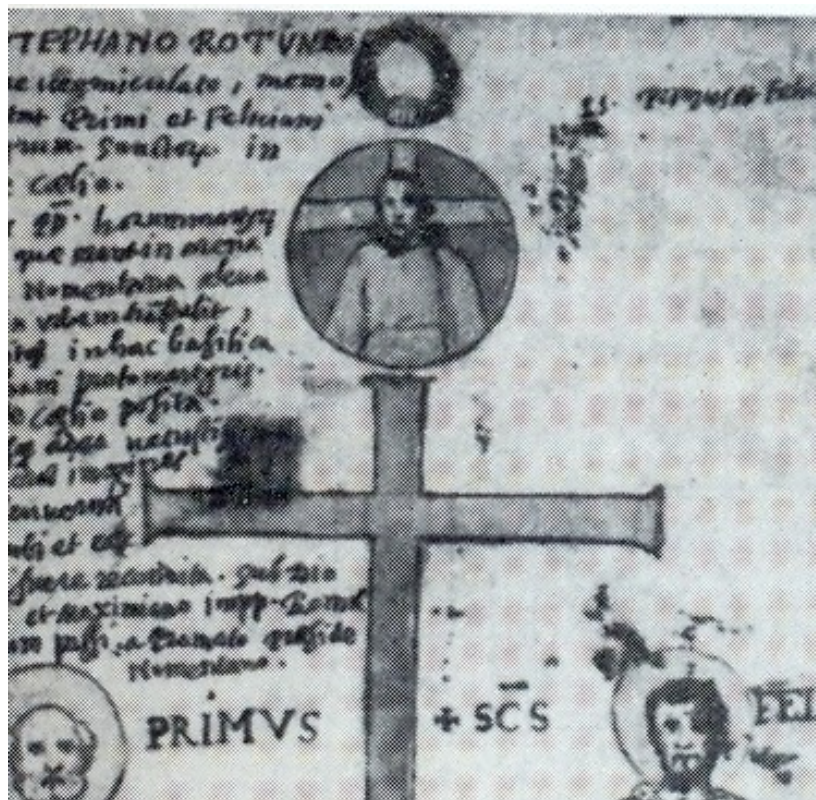


Abb. 71: Nachzeichnung des Apsismosaiks von S. Stefano Rotondo in Rom, Codex Barberini 5407, Vatikan, Apostolische Bibliothek

Die Halbfigur Christi erscheint im Medaillon vor eingeschriebenen Kreuzhasten, was im Apsismosaik (vermutlich ebenfalls durch Renovierungsarbeiten) heute verloren ist. Eine Votivhand, ein bronzener Stabaufsatz aus dem oströmischen Bereich (Syrien?), bildet eine seltene Ausnahme der unmittelbaren Verbindung zwischen Christusbüste und Kreuzhaste³³⁴.

3. 2. 6. 4. Das Bildnismedaillon Christi in der Kreuzvierung

Für die Anbringung von Bildnismedaillons in der Kreuzvierung können wir eine Reihe von Beispielen anführen³³⁵. Die außerordentlich komplexe Bildthematik kann hier nur punktuell mit ausgewählten Beispielen angerissen werden. Das älteste Beispiel findet sich im allegorisch-symbolischen Apsisprogramm von San Apollinare in Classe in Ravenna (Abb. 72 und 73). Die Christusbüste erscheint als *Salus mundi*, als Heil der Welt, inmitten des

³³³ CH. STIEGEMANN (Hg.), *Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog, Paderborn 2001, 298f., Kat. Nr. IV.16.

³³⁴ Stabaufsatz, Votivhand mit Globus, Kreuz und Christusbüste, 6./7. Jh., Osnabrück, Domschatzkammer und Diözesanmuseum (ebd.,) 159f., Abb. I. 57).

³³⁵ R. WARLAND (1986) 121 – 130, Kat. F 1 – 18. Warland listet eine Reihe dieser Bildgruppe auf.

geöffneten Himmels. In gleicher Grundform wurde im sechsten und siebenten Jahrhundert eine Anzahl von Bronze- oder Silberkreuzen hergestellt, teilweise mit Dedikationsinschriften auf den Kreuzhasten und zusätzlichen eingravierten Medaillons an den Hastenenden.

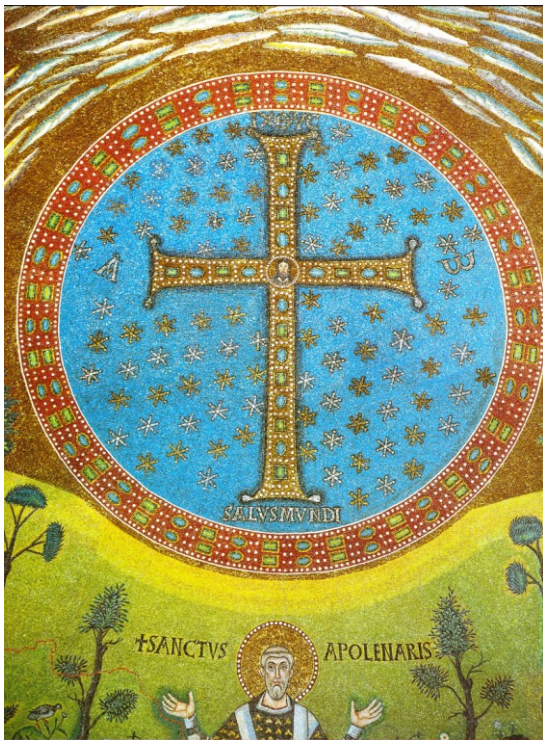


Abb. 72: Apsismosaik, Ravenna, San Apollinare in Classe, Ausschnitt mit Gemmenkreuz im Medaillon

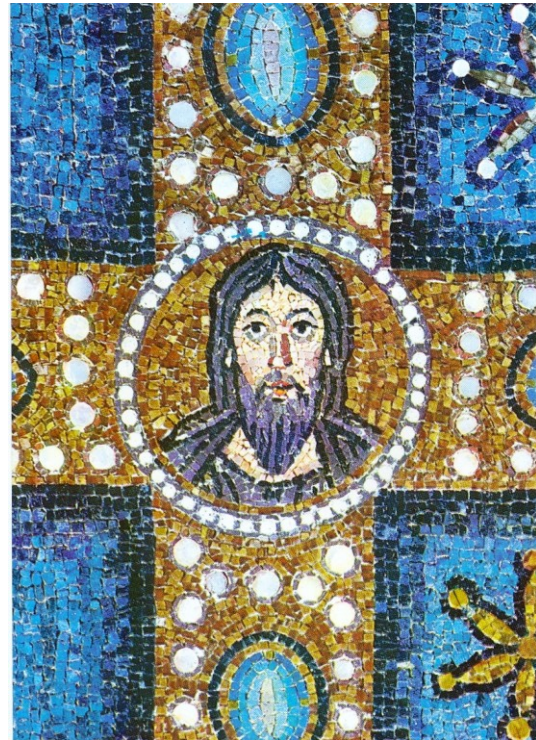


Abb. 73: Apsismosaik, Ravenna, San Apollinare in Classe, Ausschnitt mit Christusbüste in der Kreuzverierung

Ein außergewöhnliches Monument stammt aus dem Schatz von Antiochia. Mit einer Höhe von knapp 1,5 m zählt das Kreuz zu einem der größten aus der frühbyzantinischen Epoche³³⁶. Das Silberkreuz von Antiochia fand wegen seines Gewichts und seiner Größe wohl kaum Verwendung als Prozessionskreuz. Möglicherweise war es innerhalb eines syrischen Bemas auf einem Steinsockel so angebracht, dass beide Seiten von der Kirchengemeinde betrachtet werden konnten (Taf. 5,1 und 2)³³⁷. Monumentale Kreuze wie dieses waren in einigen wichtigen frühbyzantinischen Kirchen an prominenter Stelle vor dem Altar platziert, vermutlich in der Tradition des von Theodosius auf Golgotha errichteten Kreuzes. Die Teile aus dem Schatz von Antiochia sind auf zwei verschiedene Museen aufgeteilt: Das Kreuz in New York, Metropolitan Museum of Art, die Tondi in Paris. Das Kreuz, ein (verlorener) Holzkern mit Silberbeschlägen, war auf beiden Seiten dekoriert, im Zentrum mit jeweils einem reliefierten Tondo mit der Büste Christi. Die Kreuzarme sind mit leicht erhabenen griechischen Inschriften versehen, die von einem flachen Rahmen begrenzt sind³³⁸.

³³⁶ M. M. MANGO, *Silver from early Byzantium: the Kaper Koraon and related treasures*. Baltimore 1986, 192 – 197, Abb. 42. 1 – 42. 8.

³³⁷ E. BACCHAE – G. TSCHALENKO, *Églises de village de la Syrie du Nord*. Documents d'archéologie: la Syrie à l'époque de l'empire romain d'Orient, I, 2 vols. Paris 1979/1980, 316. In der Kirche des Heiligen Kreuzes in Ruṣāfa (559 erbaut), wurde in der zweiten Phase der Errichtung des U-förmigen Bemas vor dem Bischofsthron eine Steinbasis angebracht, die als Sockel für ein monumentales Kreuz gedient haben könnte.

³³⁸ Auf den Kreuzhasten steht auf Seite eins (zum Großteil ergänzt) ein Trishagion, auf der Rückseite der Hinweis auf die Erfüllung eines Gelübdes. (Der rekonstruierte Text nach G. DOWNEY, The inscription on the Silver Chalice from Syria in the Metropolitan Museum of Art. *AJA* 55 [1951] 352, note 1).

Der Typus des in den Medaillons porträtierten Christus, ist der sogenannte syrische oder semitische Typus mit dreieckigem Gesicht und Kraushaar, aber nur eine Büste trägt auch den charakteristischen kurzen Bart wie beispielsweise auf den Münzen Justinians II.³³⁹

Es gibt noch eine Reihe weiterer frühbyzantinischer Kreuze mit einem Medaillon im Zentrum, etwa das versilberte Bronzekreuz Justinus II. (565 – 578)³⁴⁰. Im Schnittpunkt der Kreuzarme, wo in der Regel die Christusbüste angebracht ist, erscheint als Metapher für Christus ein Medaillon mit dem Lamm Gottes. Medaillons der Christusbüste zieren zweimal³⁴¹ die vertikale Kreuzhaste, jeweils am oberen und unteren Ende. Das regierende Kaiserpaar erscheint in devoter Orantenhaltung an den Enden des Querbalkens.

Das Vorbild des Christusbilds im Zentrum der Kreuzarme in der kaiserlichen Ikonographie zu suchen, bleibt umstritten und infolge des singulären Denkmälerbestands (Fragment eines kleinen Bronzekreuzes oder Kastenbeschlags aus Aquileia) ein ungelöstes Problem³⁴².

Das Bronzekreuz vom Sinai hat die Schulterbüste des bärtigen Christus ohne Medaillonrahmung im Zentrum³⁴³ und das Divrigi Kreuz (527 – 547?) die Jungfrau Maria³⁴⁴. Das heute im Archäologischen Museum von Istanbul befindliche Divrigi Kreuz ist zusätzlich an den erweiterten Enden der vier Kreuzhasten mit nimbierten Büsten in Medaillons geschmückt: Oben Christus, unten eine nicht identifizierte Heilige, am Querbalken zwei Engel.

Auch in anderen Medien findet man solche Kreuze: Werke der Kleinkunst zeigen dasselbe Schema (vgl. Pilgerampulle, Palästina, siebentes Jh.³⁴⁵, Standkreuz, oströmisch, fünftes Jh.³⁴⁶), das über Jahrhunderte tradiert wurde (vgl. Elfenbeintafel, Konstantinopel zehntes Jh.³⁴⁷).

Zusammenfassend muss betont werden, dass für das Anstecken von Christus- oder Heiligenmedaillons am oberen Ende von Prozessionskreuzen weder literarische noch

³³⁹ M. M. MANGO (1986) Abb. 24, 26, 27, 29 – 31 (weitere Beispiele des syrischen Typus aus dem Rabbulakodex, Diyarbakir und den Beth Hala Gospels).

³⁴⁰ PKG.S 3, Abb. 69: Reliquienkreuz Justinus II., Rom, Tesoro di S. Pietro. Mit der Ausbildung zweier unterschiedlicher Schauseiten nimmt es eine für das Mittelalter verbindliche Unterscheidung der Ansichtsseiten voraus (vgl. z. B. das Lotharkreuz im Aachener Domschatz, das Hermannkreuz im Kölner Domschatz oder das Reichskreuz der Wiener Schatzkammer).

³⁴¹ Vgl. beispielsweise die Silberpatenen von Stuma (Pasinli [2001] 122, Abb. 113), 6. Jh., Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 3759 M und von Riha (PKG.S 3, Abb. 70b), 6. Jh., Washington D. C., DOC, Acc. No 24.5: Christus erscheint bei der Apostelkommunion zweimal Rücken an Rücken bei parallelen Handlungen.

³⁴² J. DEÉR hat dem viel diskutierten Problem des Kaiserbilds auf dem Kreuz eine Studie gewidmet. Seine These, das Kaiserbild im Kreuzzentrum sei für das Christusbild ein Vorbild gewesen und ginge diesem zeitlich voraus, begründet er mit dem Fragment eines kleinen Bronzekreuzes in Aquileia. (Vgl. dazu J. DEÉR, Das Kaiserbild im Kreuz. Ein Beitrag zur politischen Theologie im Mittelalter. *SBAG* 13 [1955] 48 – 110); R. WARLAND sieht in dem Fragment mit der jugendlichen Büste des Sohn Konstantins (?) den Rest eines dekorativen Kastenbeschlags und nicht ein Vorbild für liturgische Großkreuze (R. WARLAND [1986] 125ff., Abb. 138); R. LEEB sieht das merkwürdige ikonographische Motiv des „Kaiserbilds im Kreuz“ im Zusammenhang mit der Konzeption des Konstantin Mausoleums. Der kreuzförmige Grundriss der Apostelkirche in Konstantinopel, in deren Mittelpunkt die Bestattung Konstantins als „Dreizehnter“ geplant war, lege die Assoziation mit dieser Symbolik nahe. Vielleicht assoziierte man damit sogar den Sonnengott (Konstantin ließ sich häufig selbst als Helios darstellen), der oft die Rolle des dreizehnten Gottes einnahm. Darüberhinaus wurde die Apostelkirche (ursprünglich ein Christumartyrion) durch die Einführung des kreuzförmigen Grundrisses zum Tempel Christi (R. LEEB [1992] 116f.).

³⁴³ K. WEITZMANN – I. SEVCENKO, The Moses Cross at Sinai. *DOP* 17 (1963) 385ff.

³⁴⁴ M. M. MANGO (1986) 249, Abb. 76 (Divrigi Kreuz, Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 8051. Die Stifterinschrift an der Rückseite des Kreuzes ist armenisch).

³⁴⁵ CH. STIEGEMANN (2001) 190f., Abb. I. 72 (Pilgerampulle aus Palästina, siebentes Jh., München, Sammlung C. S., Inv. 1550).

³⁴⁶ *Ebd.*, 149, Abb. I. 50 (Standkreuz mit Pendilien, oströmisch, fünftes Jh., München, Sammlung C. S. Inv. 155).

³⁴⁷ *Ebd.*, 118, Abb. I. 28 (Elfenbeintafel, Gemmenkreuz mit Christusbüste in Vierungstondo, Konstantinopel, zehntes Jh., Gotha, Schlossmuseum Gotha, Antikensammlung, Inv. ZV 2388; K 191).

materielle Hinweise vorhanden sind. Die Anbringung von Tondi in der Kreuzvierung oder direkt auf den Kreuzhasten ist hingegen in der Spätantike vielfach belegbar.

3. 2. 6. 5. Alle drei Tondi gemeinsam auf einem Kreuz



Abb.74: Hypothetische Annahme der ursprünglichen Anbringung der drei Tondi (Abb. 51 – 53) auf einem Kreuz (nach L.Török)

L. TÖRÖK war der erste Autor, der sich anlässlich einer 2005 stattgefundenen Ausstellung in Budapest über die Zusammengehörigkeit und die gemeinsame Funktion der drei Tondi aus Mainz und Kairo Gedanken gemacht hat³⁴⁸. Sein Vorschlag einer gemeinsamen Anbringung auf einem Kreuz mit Christus an der Spitze, Maria und dem Erzengel oben auf den Querbalken widerspricht sowohl ikonographischen Gepflogenheiten als auch technischen Lösungen spätantiker Kunst (Abb. 74). Medaillons wurden in der Regel am oberen und unteren Ende und seitlich des Querbalkens direkt auf den Kreuzhasten (nicht oberhalb an den Enden des Querbalkens!) angebracht. Ein Pektoriale aus Konstantinopel und ein Bronzekreuz aus Ephesos stehen stellvertretend für die übliche Ikonographie der spätantiken und byzantinischen Kunst (Abb. 75 und 76). Maria oder Christus sind in der Regel entweder im Zentrum dargestellt, symmetrisch flankiert von Engeln, Heiligen und sonstigen kirchlichen Würdenträgern, oder im Kontext mit einer Deesis.



Abb. 75: Pektoriale aus Konstantinopel, Washington, DOC



Abb. 76: Bronzekreuz aus Ephesos, byzantinisch, Wien, KHM

³⁴⁸ L. TÖRÖK (2005) 191 – 193, Abb. S. 193.

3. 2. 6. 6. Auf einem Templon (im Kontext mit einer Deesis?)

Für die Ikonographie einer Deesis (bzw. erweiterten Deesis³⁴⁹) wäre die Büste Johannes des Täufers (bzw. die des Erzengels Gabriel) zu ergänzen. In der byzantinischen Kirche gibt es



Abb. 77: Torcello, Kathedrale, Innenansicht mit Templon

keine Altarbilder. Die Deesis, ein Gruppenbild des Pantokrators mit den Bildnissen von Maria und Johannes Prodomos, die als Fürbitter daneben stehen, war eines der Hauptthemen der byzantinischen Kunst, insbesondere der Ikonostase (Abb. 77 und 78). Der spezielle Anbetungstypus, der auf die kaiserliche Ikonographie zurückgeht, wird später durch die Engelsgarde und Heiligenfiguren erweitert.

Denkmäler aus vorikonoklastischer Zeit sind kaum erhalten (vgl. die Ikonen von Petrus, Sinai und Johannes Prodomos, Kiew, die Vorformen von Deesiszenen zeigen: Taf. 6,1 und 6,2).

Die zahlreichen Varianten nach dem Bilderstreit lassen sich aber nur so erklären, dass dieser Bildtypus schon vor dem Ikonoklasmus ausgebildet

war. Seit der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts ist die Deesis auch in Form von Büsten in Medaillons nachweisbar³⁵⁰.



Abb. 78: Reliquiar mit Deesiszene, Peterburg, Ermitage

³⁴⁹ Darstellung des thronenden Christus zwischen der Gottesmutter und Johannes dem Täufer, die Christus fürbittend zur Seite stehen; Deesis = Bitte (vgl. CH. STIEGEMANN [2001] 401). K. WEITZMANN erkannte im Triumphbogenmosaik des Katharinenklosters am Sinai eine Vorform der Deesis. Auch auf der Petrus-Ikone vom Sinai erscheint bereits im sechsten Jh. eine Deesis (Vgl. K. WESSEL, *RBK* 1 [1966] Sp. 1178 – 1186 s. v. Deesis). Ob das fragmentarische Mosaik in der Lünette über dem westlichen Eingangstor zum Narthex der Hagia Sophia (neuntes Jh.) als Deesis zu ergänzen ist, bleibt dahingestellt (Vgl. C. MANGO, *The mosaics of St. Sophia at Istanbul*. Washington D. C. 1962, 29. und 44, Abb. 19).

³⁵⁰ K. WESSEL, *RBK* 1 (1966) Sp. 1183 s. v. Deesis.

Paulus Silentarius (*Descr. S. Sophiae*, 682 und 693ff.) berichtet in seiner Ekphrasis, dass auf den Säulen der silberbeschlagenen Presbyteriumsschranken der justinianischen Hagia Sophia

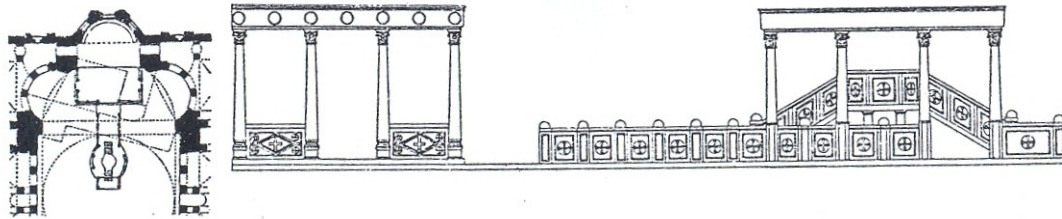


Abb. 79: Presbyteriumsschranken der justinianischen Hagia Sophia, Rekonstruktion nach S. G. Xydis (Grundriss, Frontansicht und Schnitt)

kreisähnliche³⁵¹ Medaillons aus Metall von Büsten Christi, Marias, Engeln, Propheten und Aposteln angebracht waren (Abb. 79)³⁵². Aus dem Text geht nicht eindeutig hervor, ob sie am Säulenschaft oder über den Säulen am Architrav befestigt waren; „οἷς ἐπι“ bedeutet wohl „über diesen“, was den alten Rekonstruktionsvorschlag von P. FRIEDLÄNDER³⁵³, der die zwölf Schilde auf den Schäften der Säulen platzierte, obsolet erscheinen lässt. In der Mitte über dem Frontzugang war nach Paulus Silentarius das Bildnis mit Christus, was nur möglich ist, wenn die Medaillons am Architrav angebracht waren, wie es S. G. XYDIS bei seiner Rekonstruktion vorschlägt. Er rekonstruiert die Presbyteriumsschranke mit sechs Säulen an der Vorderseite und je drei an den rechtwinkelig nach hinten gesetzten Seiten. Die von Paulus Silentarius ausdrücklich erwähnten kreisähnlichen Schilde ersetzt er durch runde, auf Grund der Tatsache, dass „die ovale Form in der frühchristlichen Kunst kaum vorkomme“³⁵⁴.

Auch die *Miracula S. Artemii* aus dem dritten Viertel des siebenten Jahrhunderts erwähnen, dass das Epistyl des Martyrions des St. Artemios in Konstantinopel mit Jesus, Johannes dem Täufer und dem Heiligenpatron dekoriert war³⁵⁵. Die vorgeschlagenen Rekonstruktionen der Ikonen sind entweder dreieckig oder rund, eine eher ungewöhnliche Form.

Die originale Ausschmückung der Tempela mit Ikonen blieb in der Regel nicht *in situ* erhalten, darüber hinaus sind die schriftlichen Quellen nicht zweifelsfrei zu interpretieren. Die Bezeichnung ἐν τῷ τέμπλῳ könnte „auf dem Architrav eines Templons“ heißen oder den Raum zwischen den Säulen bezeichnen³⁵⁶. Das Templon ging vermutlich aus der alttestamentlichen Schranke hervor, die im Tempel von Jerusalem das Allerheiligste vom restlichen Raum abtrennte. Zu dem ursprünglichen Schmuck mit vegetabilen Formen und Tiermotiven kamen allmählich kleinformatige Darstellungen von Christus, Maria, Engeln und Heiligen dazu, die geschnitzt oder getrieben aus demselben Material wie der Architrav waren³⁵⁷.

Eine Anbringung unserer drei Tondi aufgereiht auf dem Architrav eines Templons anzunehmen, – möglicherweise in Form einer Deesis – wäre wohl sehr verlockend. Die Kleinheit ihrer Ausmaße spielt dabei m. E. keine Rolle. Das Templon war verhältnismäßig niedrig, um der Kirchengemeinde den freien Blick auf die Apsis mit dem Bildnis der Gottesmutter oder Christi zu ermöglichen.

³⁵¹ Οἷς ἐπι, καλλιπρόνοιο χερὸς τεχνήμονι ῥυθμῶι, ὀξυτέρους κύκλοιο χάλῳ κοιλήνατο δίσκους. („an ihnen hat der Stahl einer kunstgeübten Hand in rhythmischer Folge kreisähnliche Scheiben geformt“) vgl. O. VEH (Hg), *Prokop Bauten. Paulus Silentarius Beschreibung der Hagia Sophia*. Darmstadt [1977] 340.

³⁵² *Ebd.*, 500f., Abb. 4.

³⁵³ P. FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*. Leipzig – Berlin 1912, 288, Abb. 8.

³⁵⁴ S. G. XYDIS, The Chancel Barrier Solea and Ambo of Hagia Sophia. *ArtB* 29 (1947) 1f. bes. 23, Abb. 32f.

³⁵⁵ C. MANGO, On the history of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople. *ZOF* 10 (1979) 40f.

³⁵⁶ T. VELMANS (2002) 133.

³⁵⁷ J.-P. SODINI, La sculpture médio-byzantine: le marbre en ersatz et tel qu'en lui – même. In: C. MANGO – G. DRAGON (eds.), *Constantinople and his Hinterland*. Aldershot 1995, 294 – 306.

Obwohl stark restauriert, gibt der Einblick in den Innenraum der Basilika S. Maria delle Grazie in Grado das Aussehen eines Templons wieder (Abb. 80). Die geringe Höhe der



Abb. 80: Basilika S. Maria delle Grazie, Innenansicht mit Templon, Grado

Säulen (übermannsgroß) ließe eine Befestigung von Bildnisclopei mit einem Durchmesser von 8,5cm am daraufliegenden Architrav durchaus zu, unten in eine Holzleiste mit den kleinen Stielen hineingesteckt, oben mit einer weiteren Leiste eingeklemmt.

Das jugendliche, unbärtige Antlitz des apokalyptischen Christus sollte im Kontext mit einer Deesis keine Rolle spielen: Die Ikonographie war im sechsten Jahrhundert noch nicht kanonisiert, denken wir etwa an die Apsis von San Vitale in Ravenna, wo der jugendliche Christus in der Apsis im Typus des Pantokrators auf einem Globus thront, oder im umgekehrte Sinn an die Wiener Gemme, wo Christus Emmanuel als bärtiger Typus erscheint.

3. 2. 6. 7. Als Bekrönung von Zeremonienstäben

Zwei runde Holzplättchen mit aufgemalten menschlichen Büsten und einem Holzfortsatz haben nahezu die gleichen Ausmaße (Durchmesser 8,5 – 9cm). Sie befanden sich in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Inv. Tamerit H 359 und H 361) und wurden vor kurzem nach Deutschland restituiert (Abb. 81 und 82). H. FROSCHAUER hat sich in seiner Dissertation ausführlich mit der Büste Inv. Tamerit H 361

beschäftigt³⁵⁸. Es ist nicht festzustellen, ob es sich um eine weibliche oder männliche Büste handelt. Das Krückenkreuz im Brustbereich des Gewandes weist sie jedoch eindeutig als



Abb. 81: Holzmedaillon mit Büste, Wien, ehemals Papyrussammlung ÖNB, Sammlung Tamerit



Abb. 82: Holzmedaillon mit weiblicher Büste, Wien, ehemals Papyrussammlung ÖNB, Sammlung Tamerit

Darstellung einer christlichen Person aus. Das Gewand ist nicht zwingend ein liturgisches, auch Privatpersonen schmückten ihre Kleidung mit christlichen Symbolen (vgl. Goldsolidus der Galla Placidia: Abb. 83)³⁵⁹. Der nach oben gerichtete Blick der weit geöffneten Augen lässt auf eine verstorbene Person schließen, vielleicht sogar auf eine Heiligenfigur.



Abb. 83: Goldsolidus der Galla Placidia, 425 – 429, Münzstätte Ravenna

Bezüglich des möglichen Verwendungszwecks weist FROSCHAUER auf eine Wandmalerei in Kapelle XLII in Bawit hin (Abb. 84)³⁶⁰. Die koptische Beischrift bezeichnet ihn als „Unser Vater Adam“. Die nimbierte Figur in der Kleidung eines byzantinischen Herrschers hält in der Rechten einen Kreuzstab und in der Linken einen Stab mit einem darüber gestülpten (?) Medaillon mit einer Büste. Es geht aus der Abbildung nicht eindeutig hervor, ob tatsächlich ein Stabaufsatz dargestellt ist: der schräg verlaufende Stab und das gerade stehende Bildnis

sprechen dagegen. Meines Erachtens handelt es sich dabei eher um eine Gewandapplikation bzw. eine Bulla, die der heilige Mann trägt. Die stechenden zur Seite gerichteten Augen des kleinen Gesichts lassen auf ein Apotropaion³⁶¹ schließen.

Bei dem Holzmedaillon Tamerit H 359 ist die hypothetische Annahme, es könne sich um

³⁵⁸ H. FROSCHAUER, *Realia Christiana in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Ausgewählte Kleinfunde aus dem spätantik-frühislamischen Ägypten in der Privatsammlung Tamerit*. Diss. Wien 2003, 67 – 73.

³⁵⁹ Galla Placidia Augusta, Goldsolidus, Vs, 425/429 n. Chr., Münzstätte Ravenna, London, British Museum. In.: J. P. C. KENT, *Die römische Münze*. München 1973, Abb. 754.

³⁶⁰ H. FROSCHAUER (2003) 73.

³⁶¹ In der Tradition des Gorgoneions der Athena. Auch heute noch werden in islamischen Ländern große Glas-
augen „gegen den bösen Blick“ getragen.



Abb. 84: Wandmalerei aus Bawit, Apollonkloster, Kapelle XLII, Südwand, Detail

eine Heilige handeln, noch schwerer nachvollziehbar³⁶². Die stark geschminkte Frau mit Diadem und Halsschmuck ist mit grober Pinselschrift in äußerst provinzieller Weise wiedergegeben. FROSCHAUER meint, es könne in antiker Tradition mit der äußeren Schönheit auch die innere gemeint sein³⁶³.

³⁶² H. FROSCHAUER, Ägyptische Schönheitspflege nach den Pharaonen im Spiegel der Realien. In: H. FROSCHAUER – H. HARRAUER (Hg.), „...und will schön sein“ *Schmuck und Kosmetik im spätantiken Ägypten*. Wien 2004, 66, Kat. Nr. 8 und Umschlagbild.

³⁶³ Einige Objekte aus der Sammlung Tamerit haben sich als Fälschung herausgestellt. Die plumpe Ausführung und minderwertige Qualität dieses Stücks lassen Zweifel an seiner Echtheit entstehen.

3. 2. 6. 8. Eingefügt im Mauerverband

In der Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen im Landesmuseum von Mainz befinden sich zwei bemalte, leicht querovale Holzscheiben mit Gesichtern in Dreiviertelansicht (Abb. 85). Sie stammen aus dem Makarius-Kloster im Wadi Natrun (Sketis). Die Große Kirche besitzt zwei Sanktuarien (*haykal*). Im Innenraum des



Abb. 85: Zwei Holzmedaillons mit Gesichtern in Dreiviertelansicht aus dem Wadi Natrun (Sketis). Makariuskloster. Landesmuseum Mainz

Hauptthaykals, dem Patriarchen Benjamin (622 – 661) geweiht, befinden sich Reste einer Wandbemalung. Die 24 Ältesten der Apokalypse, Sitzfiguren in Halbprofil, sind in zwei Gruppen aufgeteilt zur Mitte hin gewandt. Jeder einzelne ist mit Namen benannt. Sie sitzen auf reich geschmückten Thronen, sind nimbiert und halten jeweils in der Rechten einen Kelch und in der Linken eine Schriftrolle. Laut U. PESCHLOW wurde nur die

Kopfkontur ausgeführt, die Gesichter waren auf runde

Holzscheiben gemalt und wurden eingesetzt. Zwei davon sind angeblich hier zu sehen³⁶⁴. Ungewöhnlich ist die jugendliche, bartlose Darstellung der Ältesten. Auch die Technik des Malens der Gesichter auf Bildträgern aus Holz, die in die Malschicht eingesetzt wurden, ist anderswo nicht nachweisbar. M. ZIBAWI, der diese stark zerstörte Malerei beschreibt, erwähnt nichts von ehemals eingesetzten Holzscheiben³⁶⁵.



Abb. 86: Friesbrett mit Medaillons (Kreuz, Engel, nilotische Szenen) aus Ägypten, Berlin SMB – SPK, MSB

Eine geradezu ägyptische „Spezialität“ sind geschnitzte und bemalte Holzfrieze, die an den Außenmauern kirchlicher Gebäude eingelassen waren (Abb. 86 und 87). Ein Friesbrett mit Kreuz, Engel und nilotischen Szenen befindet sich heute in Berlin. In durch Wellenbänder geformte Kreise sind Medaillons mit Motiven eingebunden, die in typischer Unbekümmertheit der frühen Christen Traditionelles mit Innovativem verbinden (Abb. 88)³⁶⁶.

³⁶⁴ U. PESCHLOW, Spätantike und Mittelalter, Malerei Katalog III. 7. 1 und 2. In: B. HEIDE – A. THIEL (2004) 178f.: PESCHLOW bezieht sich auf C. NÄHRING, *Zwei koptische Holzscheiben aus der Prinz Johann Georg Sammlung im Mittelrheinischen Landesmuseum*. Magisterarbeit. Mainz 1994, 77 – 80.

³⁶⁵ M. ZIBAWI (2004) 150.

³⁶⁶ E. ENB, *Holzschnitzereien der spätantiken bis frühislamischen Zeit aus Ägypten*. Wiesbaden 2005, 25 – 27. Farbtafel 3 – 5 und Abb. 53 e. Zur Verbindung verschiedener Elemente wie mehrteiliger Sturzbalken und Deckenbalken mit Konsolen oder von Bildplatten mit Rahmen wurden am häufigsten lose Zapfen und Zapfenlöcher verwendet. Mit losen Zapfen wurde nicht nur Holz mit Holz, sondern auch Holz mit Stein verbunden. Angearbeitete Zapfen wurden vor allem bei Winkelverbindungen für Möbelbretter, Schranktürlleisten u. ä. mehr verwendet.



Abb. 87: Friesbalken *in situ*, Bawit, Südkirche Nordwand



Abb. 88: Friesbrett (wie Abb. 86), Details

3. 2. 7. Zusammenfassung

Der römische Bildtypus des Porträtmedaillons, als sakrosanktes Kaiserbildnis kultisch verehrt, wird mit dem Sieg des Christentums formal und inhaltlich auf die Person Christi und in der Folge auf die von Heiligen übertragen.

Für die hypothetische Annahme der ursprünglichen Befestigung der besprochenen Bildnisclipei auf einem Prozessionskreuz – in Fortführung der Tradition römischer Labara –

liegen keine befriedigenden ikonographischen Beweise vor. Auch die Theorie, sie als Bekrönung von Zeremonienstäben zu deuten, ist aus Mangel an überzeugendem Vergleichsmaterial auszuschließen. Gegen die Anbringung im Mauerverband sprechen sowohl die unsichere Quellenlage über vergleichbare Objekte, als auch das Vorhandensein der zum Einsetzen völlig nutzlosen Ansteckzapfen. Meines Erachtens wäre die ehemalige Befestigung der drei kleinen Ikonen auf dem Architrav eines Templons – möglicherweise im Kontext mit einer Deesis – am ehesten in Erwägung zu ziehen.

Den Datierungsvorschlägen von M.-H. RUTSCHOWSCAYA, H. BELTING und L. TÖRÖK in das ausgehende sechste beziehungsweise in die erste Hälfte des siebenten Jhs., das heißt vorikonoklastisch, möchte ich mich aufgrund von Form, Stil und möglicher Funktion der drei Holzmedaillons anschließen.

3. 3. Die Entstehung des christlichen Kultbilds im Westen

3. 3. 1. Anfänge der römischen Ikonen

Bei Restaurierungen der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts sind in Rom einige frühe Ikonen „entdeckt“, das heißt als antik erkannt worden, die neben den Sinaiikonen zu den ältesten christlichen Kultbildern zählen. Die traditionelle Auffassung, welche den römischen Bilderkult für einen byzantinischen Import hält, kann wegen des geringen Denkmälerbestands und der literarischen Quellen, die kaum vor das zwölfte Jahrhundert zurückreichen, weder bestätigt noch widerlegt werden. Sowohl der byzantinische als auch der römische Bilderkult wurzeln in den antiken Kaiser-, Götterbildern und Totenporträts. Ein Kontakt mit Byzanz, vor allem bis zum Bilderstreit³⁶⁷, war in Rom immer gegeben, byzantinische Kunstströmungen waren im spätantiken Italien in immer neuen Schüben wirksam geworden. Vermutlich handelt es sich bei der Entstehung des römischen Bilderkults um ein zeitparalleles Phänomen und nicht um eine Frage der Subordination Roms unter Byzanz³⁶⁸.

Wie der Reliquienkult ist auch der Bilderkult an den Heiligenkult gebunden, dessen Ausbildung in Rom schon ab dem vierten / fünften Jahrhundert nachzuvollziehen ist. Zum Reliquienschatz der päpstlichen Hauskapelle gehören zwei Porträts von Petrus und Paulus, von denen die Silvesterlegende behauptet, der Papst habe sie Kaiser Konstantin gezeigt. Als der Kaiser die beiden Apostelfürsten, die ihm im Traum erschienen waren, wieder erkannte, sei er der Legende nach zum Christentum übergetreten³⁶⁹. Damit wäre der himmlische Wille zum Ausdruck gekommen, die römische Kirche möge sich der Ikonen bedienen. Die Ikone besaß in Rom vermutlich ein älteres und ungestörteres Dasein als im Osten. Einerseits wurde

³⁶⁷ CH. SCHÖNBORN sieht den Bilderstreit primär als religiöses Phänomen. Leo III. sah sich selbst als Priesterkönig, von Gott berufen, das Haus Gottes von allem Götzendienst zu reinigen (CH. SCHÖNBORN [1998] 146). Dass religiöse Motive den Ausschlag für die Bilderfeindlichkeit gaben, zeigt die Tatsache, dass der Kaiser den heftigen Vulkanausbruch von 726 als Zeichen göttlichen Zorns auslegte „und noch unverschämter den Kampf gegen die heiligen und verehrungswürdigen Bilder entfachte“ (davon berichtet Theophanes in seiner Chronographie A. M. 6218).

³⁶⁸ G. WOLF (1990) 76f.

³⁶⁹ H. BELTING (2004) 139f., Abb. 73a. Die kleinen Tafeln sind vermutlich Fälschungen konstantinischer Originale aus dem frühen Mittelalter; vgl. auch: G. WOLF (1990) Abb. 11: Papst Silvester zeigt Konstantin die Doppelikone mit den Porträts Petri und Pauli (SS. Quattro Coronati, Silvesterkapelle, um 1250). Die Silvesterlegende fand im Mittelalter in Hunderten von Handschriften, zahlreichen Versionen, volkssprachlichen Bearbeitungen und auch über die Legenda Aurea europaweite Verbreitung (R. QUEDNAU, Silvesterlegende und konstantinische Schenkung. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN [2007] 184).

sie als Haus- oder „Tempelbild“ der uralten Marienkirchen Roms verehrt, andererseits am päpstlichen Hof als Propagandamittel eingesetzt.



Abb. 89: Fünf spätantike Marienikonen aus Rom, Größenvergleich

Zu den ältesten und zugleich wichtigsten Ikonen Roms zählen neben der Salvatortafel aus dem Schatz der päpstlichen Hauskapelle fünf Marienbilder. Wie von Christus, gab es auch von Maria kaum Primärreliquien. In Byzanz besaß man das Maphorion und den Gürtel Mariens, die neben den Ikonen verehrt wurden. In Rom waren es fast ausschließlich ihre Bilder, deren Entstehung natürlich den Marienkult voraussetzte, möglicherweise schon zu Beginn des fünften Jahrhunderts, vor dem Konzil von Ephesos³⁷⁰.

Datierungen, die in der Regel sehr problematisch sind, sollen bei der Besprechung der frühen Tafeln anderen Fragen untergeordnet werden. Es ist wichtiger zu wissen, ob ein Bild seit Jahrhunderten in einer Kirche verehrt wurde, welche Traditionen und Rituale sich herausgebildet haben und wann es zum Zentrum eines Kultes wurde. Bild- und vorrangig Textquellen, die großteils mittelalterlichen Legenden in Zusammenhang mit Bildprozessionen entnommen sind, werden dabei zu Rate gezogen. Restaurierungsberichte, stilistische und typologische Vergleichsbeispiele sollen Auskunft über Material, Technik und eine mögliche regionale und zeitliche Zuordnung geben.

Eine Ausstellung zum Marianischen Jahr 1988 in S. Maria Maggiore vereinte die fünf antiken Marienikonen Roms erstmals wieder in einem Raum³⁷¹. Verblüffend sind die unterschiedliche Größe, Stil, Bildtypus, Material und Farbe dieser altehrwürdigen Bilder. Während die Hodegetria vom Pantheon eine Höhe von 100cm aufweist, die wie eine byzantinische Kaiserin thronende Gottesmutter von S. Maria in Trastevere trotz der kleineren Figur das beachtliche Format von 164 x 116cm erreicht, nimmt sich daneben das Brustbild der Hagiosoritissa von S. Sisto mit einem Ausmaß von 75,5 x 42,5cm³⁷² relativ bescheiden aus (Abb. 89).

³⁷⁰ G. WOLF (1990) 13.

³⁷¹ H. BELTING (⁶2004) 87.

³⁷² M. ANDALORO, Catalogo 375 – 378. In: *Aurea Roma dalla città pagana alla città cristiana*. Roma, Palazzo Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 april 2001. Roma 2000, 660 – 663.

Wie von einem Bildhauer in Stein gemeißelt, erscheint das riesige Antlitz der archaisch anmutenden Gottesmutter von S. Francesca Romana neben der wohlproportionierten Ikone von S. Maria Maggiore, die den in zahlreichen späteren Repliken weit verbreiteten Typus der Hodegetria vorwegnimmt.

Tempera und Wachsmalerei, häufig durch mehrere Schichten späterer Übermalungen in anderen Techniken verdeckt, überziehen die verschiedenartigen Bildträger: Zypressen-, Linden-, Kastanien- und Ulmenholz. Das Bildnis von S. Francesca Romana ist auf Leinwand gemalt und auf eine Holztafel geklebt, die kleine Tafel von S. Sisto hat eine Gipsgrundierung. Sie besitzt auch noch ihren originalen Goldhintergrund (Chromgelb). Völlig unterschiedlich ist auch die Ausführung der Nimben. Bei der Gottesmutter von S. Sisto ist der Umriss des Nimbus gestanzt, bei jener aus S. Maria in Trastevere plastisch herausgeformt. Die roten Nimben von Mutter und Kind von S. Maria Maggiore sind vermutlich später ergänzt³⁷³, wie auch beim Christus der Pantheonmadonna³⁷⁴.

Bei diesen wenigen erhaltenen frühen römischen Marienikonen handelt es sich um Bildnisse, die in ihrer erstaunlichen Verschiedenheit die breite Palette antiker Malerei offen legen. Jede einzelne Tafel für sich ist ein Unikat. Wir müssen jedoch davon ausgehen, dass nicht alle Ikonen Werke westlicher Meister sind.

Eine feste Typisierung und Normierung der Ikonenmalerei, wie wir sie heute beispielsweise aus dem Malerbuch vom Berge Athos kennen, war in der Spätantike noch nicht erfolgt. Sie entwickelte sich erst im Frühmittelalter nach der Beilegung des Bilderstreits.

Die Restaurierung der bis ins sechste Jahrhundert zurückreichenden Ikonen, sowie die Einschätzung ihrer hohen Qualität und historischen Bedeutung ist der große Verdienst des Istituto Centrale di Restauro in Rom und seines Mitarbeiters C. BERTELLI.

3. 3. 2. Römische Ikonen der Spätantike

3. 3. 2. 1. Marienikone von S. Maria in Trastevere

Enkaustische Malerei auf Zypressenholz, 164 x 116cm, frühes achtes Jh. n. Chr.(?)

Im Anhang eines frühmittelalterlichen Martyrerverzeichnisses (*De locis sanctis martyrum quae sunt foris civitatis Romae*), das in St. Maria in Trastevere aufbewahrt wird, steht, das Bild sei von selbst entstanden, also übernatürlichen Ursprungs. Es handelt sich um die Erwähnung eines Bildes im so genannten Salzburger Itinerar, das aus der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts stammt: *Basilica, quae appellatur S. Maria Trans Tiberim, ibi est imago Sanctae Mariae, quae per se facta est*³⁷⁵. Es ist nicht gesichert, dass damit die heute erhaltene Ikone gemeint ist. Die schriftliche Überlieferung zur „Madonna della Clemenza“, wie sie auch genannt wird, setzt erst relativ spät, im 16. Jahrhundert ein³⁷⁶.

Das monumentale Bildnis der thronenden Gottesmutter mit dem Kind am Schoß (im Typus der Nikopoia) ist in enkaustischer Technik auf eine Tafel aus Zypressenholz gemalt (Taf. 7). Eine fragmentarisch erhaltene Inschrift auf dem originalen Kastenrahmen spricht von staunenden Engelsfürsten, die neben der Gottesmutter stehen: „+ASTANT STYPENTES ANGELORUM PRINCIPES GESTARE NATUM ...DS QUOD IPSE FACTUS EST“.

³⁷³ Es könnte sich dabei auch um Untermalungen von ursprünglich goldfarbenen Nimben handeln.

³⁷⁴ H. BELTING (2004) 87.

³⁷⁵ R. VALENTINI – G. ZUCCHETTI (eds.), *Codice topografico della città di Roma* II. Roma 1940 – 1953, 118ff.; vgl.: H. BELTING (2004) 352, Anm. 19: Das Salzburger Itinerar (siebentes Jh.) erwähnt die zufällig hinterlassene Nachricht eines Pilgers aus dem frühen Mittelalter, das Bildnis sei übernatürlichen Ursprungs (*imago quae per se facta est*).

³⁷⁶ J. WEIBENBERGER, *Römische Mariengnadenbilder 1473 – 1590. Neue Altäre für alte Bilder. Zur Vorgeschichte der barocken Inszenierungen*. Diss. Heidelberg 2007, 175f.

Der lateinische Text auf dem Rahmen der Ikone *ipse factus est* könnte natürlich auch auf die Ikone selbst bezogen sein (wie es sinngemäß im Salzburger Itinerar steht) und nicht auf die Geburt Christi, wie es BERTELLI auslegt³⁷⁷.

Ihre Überraschung über den am Schoß Marias sitzenden Neugeborenen wird durch ihre abwehrende Gestik und das behutsame Hervorlugen hinter dem Thron der kaiserlich gekleideten Gottesmutter ausgedrückt. Maria sitzt streng frontal, unbewegt und säulenhaft auf einem mit Gemmen verzierten Thronsessel, auf dem ein dickes rotes Kissen liegt. In der Rechten hält sie ein mit Edelsteinen besetztes Stabkreuz, das vermutlich ursprünglich eine Metallaplique war und später in Temperamalerei eingesetzt wurde³⁷⁸. Auf einem Silberreliquiar von Grado ist das gleiche Motiv nachzuweisen³⁷⁹.

Mit ihrer Linken hält die Gottesmutter den axial unter ihrer Körpermitte sitzenden Christusknaben fest. Das tief unten angesetzte ellipsenförmige Schoßmotiv entspricht den geometrisch starren Formen des gelängten zylindrischen Oberkörpers und des unbewegten eiförmigen Gesichtes, was ihrem Erscheinungsbild eine auratische Distanz verleiht, dem kultischen Status der kaiserlichen Gottesmutter entsprechend. Im Gegensatz dazu ist die Physiognomie des Christusknaben und die des rechten Engels (vom Betrachter aus) weit naturnaher und lebendiger. Ähnliche Phänomene verschiedener Stilmittel, sind am krassesten auf der Marienikone vom Sinaikloster aus dem siebenten Jahrhundert zu beobachten³⁸⁰. Die beiden Heiligen Demetrios und Theodor sind mit schematisierten abstrakten Zügen auf die Fläche fixiert, während die Gottesmutter, das Kind und insbesondere die Engel lebendig und lebensnah wirken. Gegenständlichkeit und Abstraktion prallen hart aneinander.

Ungewöhnlich für eine Ikone, die in der Regel einen neutralen Hintergrund aufweist, ist bei der Tafel von S. Maria in Trastevere die Angabe von Raum und Zeit: der Thronsessel Marias steht auf einer grünen Bodenfläche, die wohl den irdischen Ort der Geburt Christi anzeigen soll. Die schwebenden Engel und der Oberkörper der Gottesmutter ragen in die blau gemalte, himmlische, das heißt zeitlose Sphäre hinein. Die Figur des Papstes, als Regent Mariens auf Erden, bringt die Gegenwart ins Bild. Das Mysterium der Menschwerdung Christi, das in der Umschrift zu lesen ist, wird auch im Bild deutlich zum Ausdruck gebracht.

Die „Madonna della Clemenza“, wie sie – bzw. ihre Nachfolgerin – später hieß³⁸¹, trägt den Ornat einer byzantinischen Kaiserin, ein Purpurgewand mit einem reich mit Edelsteinen und Perlen besetzten Kragen, *callicula* (*segmenta*), Ärmel- und Gewandborten³⁸². Auf ihrem Haupt ruht die dreifach gelappte hohe Frauenkrone mit schildförmigen Aufsätzen und langen Perlenschnüren. Ein mächtiger Nimbus mit einem reliefierten Strahlenkranz umgibt ihr Haupt, auch Christus und die Engel sind nimbiert. Der Stifter, der sich in Proskynese³⁸³

³⁷⁷ „Die Engelsfürsten stehen daneben, und staunen über Dich, die Du trägst im Schoß den Geborenen... denn Er schuf sich selbst (aus deinem Leib) (= sinngemäße Übersetzung nach C. BERTELLI, *L'opera d'arte. Il restauro della Madonna della Clemenza*. In: *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 41 – 44. Roma 1964, 157).

³⁷⁸ H. BELTING (⁶2004) 143.

³⁷⁹ E. MAROCCO, *Grado. Ein kunsthistorischer Reiseführer*. Triest 2000, 25, Abb. S. 26. Der zylindrische Reliquienschrein, vielleicht aus Konstantinopel (Anfang des siebenten Jhs.), weist auf dem Deckel das getriebene Bild der königlich thronenden Madonna mit dem Kind auf. In der Rechten hält sie ein Stabkreuz; vgl. dazu: P. AMATO, *Imago Mariae Tesori d'arte della civiltà cristiana*. Roma 1988, 64f.

³⁸⁰ Vgl. dazu: H. BELTING (⁶2004) 148ff. mit weiterführender Literatur.

³⁸¹ G. WOLF (1990) 144. Die alte Ikone von S. Maria in Trastevere war wohl verloren bzw. durch die Madonna della Clemenza ersetzt worden.

³⁸² Vgl. das Mosaikbildnis der Kaiserin Theodora im Presbyterium von S. Vitale in Ravenna (A. PAOLUCCI, *Ravenna*. Firenze 1976, Abb. S. 49).

³⁸³ Johannes von Damaskus (675 – 749), einer der bedeutendsten Theologen unter den frühen Bildervertheidigern während des Bilderstreits, unterscheidet zwischen *latreia* (=Anbetung), die nur Gott geschuldet wird und *proskynesis* (=Verehrung), die den Heiligen oder auch heiligen Dingen erwiesen werden darf (Johannes Damascenus, *Adv. Constantinum Cabalinum*, 613 und 624). Johannes hat als erster systematisch von dieser Unterscheidung Gebrauch gemacht; vgl. dazu: CH. SCHÖNBORN (1998) 182 und 188. Zu Unterwerfungsszenen in der griechisch-römischen Kunst siehe: H. GABELMANN (1984) 89 – 104 und 221 – 226.



Abb. 90: Nachzeichnung der Mosaik im Oratorium Papst Johannes VII. von Alt St. Peter, Vatikan, Apostolische Bibliothek

über den Fuß der Gottesmutter beugt, könnte Papst Johannes VII. (705 – 707) sein, ein großer Marienverehrer. Während seines kurzen Pontifikats hielt er engen Kontakt mit dem Hof von Konstantinopel³⁸⁴ und erwies sich als großer Kunstmäzen Roms³⁸⁵. Ein in der Marienkapelle von Alt St. Peter im Auftrag Johannes VII. angefertigtes Mosaik einer Maria Orans zeigt die Gottesmutter ebenfalls im Kleid einer byzantinischen Kaiserin. Der Papst mit quadratischem Nimbus und Stiftermodell³⁸⁶ legte sich dabei den Titel eines *Sanctae Dei Genitricis Servus* (Diener der heiligen Gottesgebärerin) zu, was aus der Beischrift hervorgeht. Im 17. Jahrhundert löste man die Figur aus ihrem ursprünglichen Kontext von Bildern aus dem Leben Christi heraus und transferierte sie nach S. Marco in Florenz (Abb. 90 und 91)³⁸⁷. Auf unserer Tafel, auf der sich der Papst zum zeremoniellen Fußkuss hinunterbeugt und zugleich sein Antlitz dem Betrachter zuwendet³⁸⁸, wird seine direkte Unterstellung unter die himmlische Gottesmutter nachdrücklich ins Bild gerückt. Der byzantinische Kaiser, dessen Untertan der Papst *de jure* war, wird demonstrativ ausgeschaltet, der Papst übt seine Herrschaft allein im Auftrag der Gottesmutter aus, erscheint ausschließlich als ihr Diener³⁸⁹. Ein politischer Machtkampf zwischen *imperium* und *sacerdotium*, wie er im Investiturstreit seinen Höhepunkt erfahren sollte, bahnt sich bereits zu Beginn des Mittelalters an. Die Ikone aus S. Maria in Trastevere wird in der Tradition der Autonomiebewegungen der römischen Kirche zitiert, als die Nikolauskapelle im Lateran unter Calixtus II. (1119 – 1124) neu ausgemalt wird. Calixtus II., der den Namen des legendären Gründers von S. Maria in

³⁸⁴ R. KRAUTHEIMER, *Rom Schicksal einer Stadt 312 – 1308*. München 1963, 115.

³⁸⁵ Die Annahme ist berechtigt, dass Johannes VII. während seines Pontifikats Künstler aus Konstantinopel kommen ließ (C. BERTELLI, L'Altomedioevo. In: C. PIROVANO [ed.], *La pittura in Italia*. Milano 1994, 211).

³⁸⁶ H. PLETICHA, *Kreuz und Halbmond. Europa und Asien im frühen Mittelalter*. Gütersloh 1989, Abb. S. 99: Zeitgenössisches Mosaik, das Papst Johannes VII. mit einem Kirchenmodell und eckigem Heiligenschein darstellt (Rom, Vatikanische Grotten).

³⁸⁷ Eine Nachzeichnung der Mosaik im Oratorium Johannes VII. befindet sich in der Apostolischen Bibliothek des Vatikans, Cod. Barb. Lat. 2733 ff. 90v, 91r.

³⁸⁸ Vgl. dazu das Apsismosaik von S. Maria in Domnica. Papst Paschalis I. (817 – 824) kniet vor der Gottesmutter zum zeremoniellen Fußkuss und blickt in Richtung des Betrachters. Das Motiv leitet sich von der Ikone von S. Maria in Trastevere ab; vgl. dazu: C. BERTELLI (1994) 218, Abb. 275.

³⁸⁹ H. BELTING (⁶2004) 144.



Abb. 91: Maria Orans, Mosaik aus dem Oratorium Papst Johannes VII. von Alt St. Peter, heute Florenz, S. Marco

Trastevere trägt³⁹⁰, kniet gemeinsam mit einem zweiten Papst (Johannes VII.?) zu Füßen Marias. Sie huldigen der kaiserlich gekleideten Gottesmutter, die gemeinsam mit dem (heute verlorenen) Bildprogramm der Kapelle zu einem Manifest des triumphierenden Papsttums wird³⁹¹.

Eine weitere Möglichkeit des auf der Ikone nicht benannten Papstes wäre die Person Sergius I. (687 – 701), der laut Aussagen des Liber pontificalis römische Kirchen mit reichen Geschenken bestiftete und Prozessionen anlässlich der großen Marienfeste verordnete (LP I, 374 – 376)³⁹². Ein Papst, der einerseits für die Eigenständigkeit des Papsttums gegenüber Konstantinopel kämpfte, andererseits sein Pontifikat wie alle anderen griechisch-syrischen Päpste seiner Zeit durch eine Byzantinisierung des Zeremoniells kennzeichnete³⁹³.

Das Bildthema der „Maria Regina“ wurde in der Monographie C. BERTELLI über die Madonna della Clemenza eingehend bearbeitet³⁹⁴. Traditionell gilt die Darstellung Marias als Königin als spezifisch westliches Phänomen³⁹⁵, in Rom wurde sie zum Ausdrucksträger der politischen Position des Papsttums im Kampf gegen östliches und westliches Kaisertum.

Die älteste Darstellung von Maria als *femina clarissima* findet sich am Triumphbogen von S. Maria Maggiore, auf einer unter Sixtus III. entstandenen Mosaikdekoration³⁹⁶. Hier trägt sie ein Diadem mit Perlenghängen und eine Trabea, charakteristisch für die Hofdamen und nicht unbedingt das Ornat einer Kaiserin³⁹⁷.

³⁹⁰ Aus den lückenhaften antiken Nachrichten lässt sich schließen, dass Papst Julius I. auf oder neben einem von Papst Calixtus am Anfang des dritten Jahrhunderts überlassenen Besitz die Kirche *titulus Julii, basilica Julii*, oder *titulus Julii et Calixti* errichtete. Der Mitte des vierten Jahrhunderts errichtete Vorgängerbau von S. Maria in Trastevere zählt zu den ältesten christlichen Kultbauten der Stadt (H. BRANDENBURG (2004) 112f.).

³⁹¹ Das Gefühl, mit dem Wormser Konkordat unter eine Epoche des Konflikts einen Schlusspunkt gesetzt zu haben, dürfte durch den berühmten Freskenzyklus, den Calixtus II. für den Lateranpalast in Auftrag gegeben hatte, anschaulich zum Ausdruck gebracht worden sein (H. BELTING (2004) 352); vgl. dazu: I. HERKLOTZ, Die Beratungsräume Calixtus II. im Lateranpalast und ihre Fresken. Kunst und Propaganda am Ende des Investiturstreits. *ZfKG* 52 (1989) 145.

³⁹² LP I, 376: *Constituit autem ut diebus Adnuntiationis Domini, Dormitionis et Nativitatis sanctae Dei genitricis semperque virginis Mariae ac...letania exeat...*

³⁹³ M. HARDT, *BBKL* 9 (1995) Sp. 1436 – 1441 s. v. Sergius I. (687 – 701).

³⁹⁴ C. BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Storia – Iconografia – Stile di uno dipinto romano dell'ottavo secolo*. Roma 1961b, 102ff.

³⁹⁵ Abgesehen von einem Mosaik aus dem sechsten Jh. im Amphitheater von Durazzo (Albanien), welches die dem Okzident zugeschriebene Ikonographie der Maria Regina in Frage stellt. Vgl.: C. BERTELLI (1994) 210 und 339.

³⁹⁶ H. BRANDENBURG (2004) 189, Abb. S. 96.

³⁹⁷ G. WOLF (1990) 119.



Abb. 92: Maria Regina, Rom, Detail aus der „Palimpsest-Wand“ von S. Maria Antiqua



Abb. 93: Maria Regina, Rom, Unterkirche von S. Clemente



Abb. 94: Maria Regina, Rom, Coemeterium S. Ermete

Auf der „Palimpsestwand“ von S. Maria Antiqua, der „byzantinischen Kirche Roms par excellence“, ist der erste uns bekannte Typus der thronenden *Maria Regina* auf der untersten Putzschicht erhalten³⁹⁸ (Abb. 92 und Taf. 9,2). Maria thront in der Tracht einer byzantinischen Kaiserin auf einem edelstein-geschmückten Thron³⁹⁹, auf ihrem Schoß sitzt Christus mit einfachem Nimbus. Von rechts bringt ein Engel das *aurum coronarium*⁴⁰⁰, das im paganen Bereich Teil des Rituals beim *adventus* des Kaisers bedeutete. Ab dem achten Jahrhundert lässt sich der Typus mehrfach belegen. Beispielsweise auf einem Fresko der Unterkirche von S. Clemente (Abb. 93), in einer monumentalen Wandmalerei in der Apsis des Coemeteriums von S. Ermete (Abb. 94)⁴⁰¹ und auf dem bereits erwähnten Mosaik von Johannes VII. in St. Peter (Abb. 91). Der Typus der *Maria Regina* war besonders bei den Päpsten beliebt, was seine Kontinuität seit dem siebenten

³⁹⁸ Die Datierung (spätes sechstes Jahrhundert) ist nicht einheitlich. BERTELLI weist darauf hin, dass die Krone der Gottesmutter mit der von Kaiserin Ariadne korrespondiert (C. BERTELLI [1994] 209 und Anm. 35).

³⁹⁹ Vgl. beispielsweise den Ornat der Kaiserin Ariadne (?), Elfenbein, frühbyzantinisch, Wien KHM, Inv. X 39 (W. SEIPEL [Hg.], *Meisterwerke der Antikensammlung*. KHM Wien 2005, Abb. S. 227).

⁴⁰⁰ Nach der Rekonstruktion von W. DE GRÜNEISEN thront „Maria Regina“ zwischen stehenden huldigenden Engelgarden, seitlich flankiert von den Apostelfürsten (CH. IHM [21992] fig. 11).

⁴⁰¹ R. FARIOLI, *Pitture di Epoca Tarda nelle Catacombe Romane*. Ravenna 1963, 49, Fig. 18 und 20. C. BERTELLI (1961) 102, Anm. 6: Bertelli datiert das Fresko von S. Ermete ins zwölfte Jahrhundert.

Jahrhundert in Rom erklärt⁴⁰². Die Päpste ließen sich jedenfalls gern als *servi* Mariens in tiefer Proskynese zu ihren Füßen darstellen⁴⁰³. LADNER sieht den Typus aus diesem Grund als einen Ausdruck kirchenpolitischer Auseinandersetzungen des Papsttums mit der byzantinischen Staatskirche⁴⁰⁴. Nicht der byzantinische Kaiser, sondern allein die Theotokos wäre – durch diese Ikonographie deutlich zum Ausdruck gebracht – die von ihm allein anerkannte Schutzherrin der Kirche.

BELTING vermutet für die Tafel aus S. Maria in Trastevere als Vorbild eine Ikone im byzantinischen Kaiserpalast, die der Papst in Rom wiederholen ließ⁴⁰⁵. Eine Theorie, die m. E. aufgrund des in Rom eingeführten und nur im Westen verbreiteten Bildmotivs nicht vertretbar ist.

CECCHELLI vergleicht die perlengeschmückte und gekrönte Gottesmutter mit einer symbolischen Darstellung der Ekklesia (in Zusammenhang mit einer Taufallegorie) aus der Kapelle XVII von Bawit (6. – 7. Jh., Abb. 95)⁴⁰⁶ und vertritt die Ansicht, der Typus der



Abb. 95: Ekklesia und Taufallegorie, Bawit, Kapelle XVII, Detail der Wandmalerei

Maria Regina habe zusätzlich die Bedeutung der Ekklesia. Er begründet seine These mit Apokalypsenkommentaren, die in Maria das Bild der Kirche sehen⁴⁰⁷. Allerdings sind Ekklesia Darstellungen im frühchristlichen Rom höchst selten, sowohl in S. Sabina als auch im Apsismosaik von S. Pudenziana tritt Ekklesia als römische Matrone und nicht als königliche Frau auf. WOLF sieht den Grund für die Seltenheit von Ekklesiadarstellungen in Rom darin, dass die Maria-Regina Kompositionen den „ekklesiologischen Aspekt“ bereits enthielten⁴⁰⁸.

Der Vorgängerbau von S. Maria in Trastevere, die von Papst Julius I. Mitte des vierten Jahrhunderts errichtete Basilika *Julii trans tiberim iuxta Calistum*, ist eine der

ältesten christlichen Kultbauten der Stadt. Das heute noch so benannte Trastevere (jenseits des Tibers) war ein dicht besiedelter Stadtteil, wo vorwiegend griechisch sprechende, großteils christliche Bewohner aus dem östlichen Reichsteil lebten. Papst Hadrian I. (772 – 795) renovierte einen Teil der Kirche und stattete den Altar mit silbernen Körben aus (LP I, 509 und 511)⁴⁰⁹. Anlass dafür bot vermutlich die ehrwürdige Ikone. Das prachtvolle Mosaik in der Apsiskalotte aus dem Neubau, den Papst Innozenz II. (1130 – 1143) errichten ließ, wiederholt das Motiv der im kaiserlichen Ornat gekleideten Gottesmutter. Der neue Typus

⁴⁰² M. VLOBERG, *La vie de Marie, Mère de Dieu*, vol. II. Paris 1952, 493ff.

⁴⁰³ Vgl. dazu das Mosaik in der Apsis von S. Maria in Domnicio, Rom (817 – 824), (C. BERTELLI [1994] Abb. 275).

⁴⁰⁴ G. LADNER, Die Bildnisse der östlichen Päpste des 7. und 8. Jahrhunderts in römischen Mosaiken und Wandmalereien. In: *Atti del V. Congr. Internaz. di Studi bizantini I. Studi bizantini e neollenici VI*. Roma 1940, 177f. (zit. nach CH. IHM [21992] 59).

⁴⁰⁵ H. BELTING (2004) 143.

⁴⁰⁶ Ein besonders schönes Beispiel der Ekklesia als königliche Braut findet sich in der Exultet Rolle Cod. Barb. Lat. 592 (G. WOLF [1990] Abb. 59).

⁴⁰⁷ C. CECCHELLI, *Mater Christi I*. Rom 1947, 111f. und 66.

⁴⁰⁸ G. WOLF (1990) 125.

⁴⁰⁹ LP I, 509 und 511: *Itemque titulum sanctae Dei genetricis semperque virginis Mariae quae vocatur Calisti trans Tiberim, noviter in integro ex omni restauravit parte....Et in ecclesia sanctae Dei genetricis trans Tiberim fecit canistra argentea V.*

der Marienkrönung – *Maria Regina* thront gemeinsam mit Christus auf dem himmlischen Thron – erfährt hier erstmals seine monumentale Ausformung⁴¹⁰.

Die Ikone wurde schon in der Antike mehrfach renoviert, so wurde beispielsweise ein bei einem Brand zerstörtes Stück am unteren Rand durch ein Brett aus Kastanienholz ersetzt. Vermutlich im 13. Jahrhundert wurde sie vollständig übermalt, sozusagen geschönt, die harten Züge durch weichere, lieblichere ersetzt. Im 16. Jahrhundert (1584 – 1585) ließ der Titular Kardinal von S. Maria in Trastevere Marcus Sitticus Altemps (Hohenems) eine Kapelle erbauen, auf deren Altar die altehrwürdige Marienikone als signifikantes Zeichen der römischen Gegenreformation ihre Aufstellung fand. Das Bildprogramm der Kapelle, die dem speziellen Kult der Gottesmutter diente, war völlig auf die Verherrlichung des Konzils von Trient ausgerichtet⁴¹¹, die alte Ikone wurde wieder zum Instrument päpstlicher Machtpolitik. 1659 wurde die Marienikone am Kapitol gekrönt⁴¹², im 18. Jahrhundert erneut mit einer prächtigen Silberverkleidung versehen, die heute in der Sakristei der Kapelle aufbewahrt ist. 1953 wurde die Tafel vom Istituto Centrale de Restauro einer gründlichen Reinigung und Restaurierung unterzogen, wobei die unter der Übermalung verdeckte originale antike Malschicht zu Tage kam. Anlässlich des großen Jubeljahrs wurde die Ikone im März 2000 aus der Kapelle Altemps in die Basilika gebracht, wo sie an der Stirnwand des linken Seitenschiffs ihre Aufstellung fand⁴¹³. Heute befindet sie sich wieder am Altar in der Kapelle Altemps, wo sie durch ihre ungewöhnliche Größe weit eher den Eindruck eines Altarbilds als den einer Ikone vermittelt.

3. 3. 2. Marienikone von S. Maria Maggiore

*Kastanienholz, 117 x 79cm, sechstes. Jh. n. Chr. (?)*⁴¹⁴

Himmlischen Ursprungs wie die Ikone von S. Maria in Trastevere ist der Überlieferung nach auch die Ikone von S. Maria Maggiore, einer weiteren altehrwürdigen Marienkirche Roms (Abb. 96 und Taf. 8). Seit dem 19. Jahrhundert wird sie „*Salus Populi Romani*“ benannt. Die Ikone gilt als Werk des Evangelisten Lukas, dem die Madonna für ein Porträt Modell gesessen sein soll⁴¹⁵, was schon im 17. Jahrhundert mit dem Argument bestritten wurde, Lukasbilder seien aus Zypressenholz⁴¹⁶. Das Gnadenbild ist auch unter dem Titel „Maria

⁴¹⁰ B. HINTZEN-BOHLEN (2005) Abb. S. 426.

⁴¹¹ H. BELTING (2004) 541.

⁴¹² P. AMATO, De vera effigie Mariae. In: *Antiche icone romane*. Milano 1988, 42f. Seit der Gegenreformation nahm das Kapitel von St. Peter im Auftrag des Papstes für sich das Recht in Anspruch, Marienbilder in einem offiziellen Akt zu krönen.

⁴¹³ M. ANDALORO (2000) 662.

⁴¹⁴ G. WOLF (1990) 26f. plädiert für das sechste Jh. Als wichtigstes Argument bringt er den Tragegestus Marias, der in einem Freskenfragment in S. Maria Antiqua um 700 nachzuweisen ist (siehe Abb. 97). Zahllose Datierungsversuche, die vom fünften Jh. (GARRUCCI 1876) bis um 1250 (WILPERT 1916) reichen, wurden bis heute gemacht.

⁴¹⁵ Die früheste Quelle stammt von Jacobus de Voragine aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Doch auch das wichtigste Lukasbild von Konstantinopel, die Hodegetria, wird erst in Quellen des späten zwölften Jahrhunderts erstmals erwähnt. Maria im Maphorion mit dem Kind am linken Arm, mit der Rechten auf Christusweisend wird zum Bildtypus, dem die römischen „Urmadonnen“ am nächsten stehen. Ein umstrittenes Dokument ist die *Historia tripartita* des Theodor Lector (um 530) die aus dem 13. Jahrhundert überliefert ist: Eudokia, die Schwester des Arcadius, habe ihrer Schwägerin Pulcheria ein vom Lukas gemaltes Marienbild aus Jerusalem nach Konstantinopel gesandt (Theodoros Anagnostes, Kirchengeschichte 353). Da Pulcheria als die Gründerin des Hodegonklosters gilt, hat man später das von Eudokia gesandte Bild mit der Hodegetria identifiziert. Andreas Cretensis (ca 660 – 740) berichtet, dass es in Rom zwei von Lukas gemalte Bilder gebe, ein Christus- und ein Marienbild (Andreas Cretensis, Computus Paschalis 1304 B). Der bilderfreundliche Patriarch Germanus (+ 733) scheint nur von einem Madonnenbild zu wissen; vgl. dazu G. WOLF (1990) 141 – 143.

⁴¹⁶ Es handelt sich um den Traktat des Nicolo Cassiani (*ebd.*, 26, Anm. 123).

Schnee“ bekannt, was auf die Gründungslegende der Kirche zurückgeht. Durch wunderbaren Schneefall in der Nacht vom vierten zum fünften August 354 habe Maria auf dem Esquilin den Ort bezeichnet, über dem ihr erstes und größtes Haus in Rom errichtet werden sollte⁴¹⁷. Der Ruhm der Marienikone beruht auf den schon früh nachweisbaren Repliken und ihrem Zusammentreffen mit dem ungemalten Wunderbild Christi vom Lateran (Acheiropit), das am höchsten Marienfest des Jahres (*assumptio*) die Marienikone „besuchte“, um im Augenblick ihres Übergangs vom irdischen zum himmlischen Leben (*dormitio*) die mütterliche Fürbitte zu empfangen⁴¹⁸. Das Fest der *Inchinata*⁴¹⁹, an dem die beiden Ikonen bei der Augustprozession zusammentreffen und sich voreinander verbeugen, geht auf das 13. Jahrhundert zurück und wird noch heute in Tivoli in feierlicher Form begangen⁴²⁰.



Abb. 96: Marienikone, Rom, S. Maria Maggiore

Acheiropit eine Muttergottesikone gestellt, die eine Hymne mit der Anrufung der Madonna als Mutter der Römer und Mittlerin bei Christus vom Chor der Gläubigen inszeniert. Die Hymne, auf die sich KITZINGERS Studie bezieht, enthält einen Hinweis auf die Zeit Ottos III. (983 – 1002), der liturgische Text gibt jedoch keine Angabe darüber, um welche Marienikone es sich dabei gehandelt hat⁴²⁴.

Die Quellen reichen nicht sehr weit zurück, die älteste stammt nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts. Ein Kleriker berichtet, dass sich am Vorabend der Augustprozession das Bild Marias zu bewegen begann (*imago Mariae moveri cepit*)⁴²¹, in einer Grabinschrift des 15. Jahrhunderts wird das Lukasbild ebenfalls mit der jährlichen *triumphalis pompa* verbunden⁴²².

Die Bilder repräsentierten jene Kirche oder Institution, wo sie ihren Sitz hatten, und konnten für Zeremonien und Prozessionen abgerufen werden. In Rom zog der Papst in der Nacht vor Maria Himmelfahrt mit dem „ungemalten“ Wunderbild Christi vom Lateran über die Via Sacra des Forum Romanum zur einstigen Senatskurie und ließ sich anschließend vom ganzen Volk zur Marienkirche begleiten, wo er den Gottesdienst feierte. Die Zusammenkunft der Ikonen in S. Maria Nova, dem ersten Halt der Prozession am Forum Romanum, ist Thema eines berühmten Aufsatzes von E. KITZINGER⁴²³. Auf

die Stufen von S. Maria Nova wurde neben dem

⁴¹⁷ G. WOLF (1990) 19 und 329: Die Schneewunderlegende findet sich erstmals in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts (Bartholomaeus Triidentinus, *Liber epilogorum in gesta sanctorum*. Version um 1244, Vatikan, Apostolische Bibliothek, Cod. Barb. Lat. 2300 f. 22v f.).

⁴¹⁸ Das Fest, das in der Nacht vom 14. auf den 15. August gefeiert wurde, hieß zunächst *Dormitio virginis*, ab dem neunten Jahrhundert *Assumptio* (G. WOLF [1990] 69, Anm. 267).

⁴¹⁹ Vgl. dazu: V. PACIFICI, L'inchinata. Significato della cerimonia. *Bolletino di studi ed archeologici di Tivoli e regione 7* (1929) 1423 – 1425.

⁴²⁰ <http://www.tibursuperbum.it/eng/eventi/inchinata/index.htm> „Festa dell'Inchinata“. Computerausdruck vom 22. 4. 2007.

⁴²¹ Johannes Canonicus Lateranensis, *Epistula ad Vitellium* (ca. 20. August 1170), ed. A. WILMAERT, *Nouvelles de Rome au temps d'Alexandre III.* (1170). *Revue bénédictine* 45 (1933) 75f. (G. WOLF [1990] QU 11).

⁴²² H. BELTING (2004) 82, Anm. 65.

⁴²³ E. KITZINGER, A Virgin's Face. Antiquarianism in Twelfth-Century Art. *ArtB* 42 (1980) 6 – 19.

⁴²⁴ Es ist anzunehmen, dass es sich um die Ikone von S. Maria Nuova handelte. Die Ikone von S. Sisto entspräche zwar ihrem Gestus nach der *Advocata*, der Ikonographie der Fürbitte, kommt aber wegen ihres geringen

Die Feierlichkeiten vor Maria Himmelfahrt, die schließlich alle anderen Marienfeste in den Schatten stellten, trugen immer den Charakter eines Bittgangs zu der wundertätigen Ikone und konnten bei drohender Gefahr auch außerhalb des höchsten Marienfestes abgehalten werden⁴²⁵. Laut der *Legenda Aurea* des Jacobus von Voragine (vor 1267) habe Gregor der Große zu Ostern 590 das Gnadenbild in einer Bittprozession des römischen Volkes vorangetragen und die krankmachende, verpestete Luft wich zurück⁴²⁶. Auf wunderbare Weise sei damals ihr Titel „Regina Coeli“, nach der gleichnamigen Osterantiphon, entstanden⁴²⁷. Die Bittprozession Gregors wird zum Triumphzug der Himmelskönigin über Krankheit und Tod.

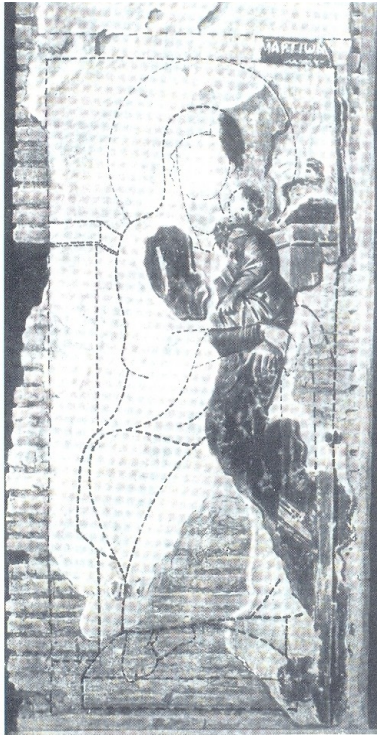


Abb. 97: Thronende Madonna mit Kind, Rom, Fresko aus S. Maria Antiqua

Die Zusammenkunft der „Regina Coeli“ mit ihrem Sohn, dem „Rex Regum“, der sie in der Augustprozession besucht, um ihre Fürbitte zu empfangen, ist im Apsismosaik von S. Maria in Trastevere aus dem zwölften Jahrhundert am eindrucksvollsten ins Bild gesetzt. Christus thront wie auf der Tafel im Lateran, die daneben thronende Gottesmutter zitiert die fürbittende Geste der *Advocata* als Fürsprecherin der Menschheit, gemäß der Ikone von S. Sisto. Die Madonna symbolisiert, wenn man sie als Braut Christi⁴²⁸ versteht, die Kirche Roms, wenn man sie als Anwältin der Römer auffasst, vertritt sie die Interessen des römischen Volkes⁴²⁹.

Zweifellos war die Titelikone eng mit dem der Gottesmutter geweihten repräsentativen Kirchenbau auf dem Esquilin (*ecclesia sanctae dei genitricis*, heute S. Maria Maggiore) verbunden. Die Kirche diente der Gemeinde zur Verehrung der *theotokos* (*genetrix dei*), ein Titel, der ihr 431 am Konzil von Ephesos zugesprochen worden war⁴³⁰.

Die Ikone weist mehrere Übermalungen auf, was eine brauchbare Datierung erschwert. Eine Reinigung und technische Untersuchung steht noch aus⁴³¹. Eine Beeinträchtigung des

Ausmaßes kaum in Betracht. Die Ikone von S. Maria Maggiore habe, wie BELTING vermutet, die Christusikone in S. Maria Maggiore „erwartet“ (H. BELTING [2004] 366).

⁴²⁵ LP I, 443 (Vita Stephanus II. [752 – 757]: Bittgottesdienste für die Befreiung Roms von den Langobarden); LP II, 110 (Vita Leos IV. [847 – 855]: Bittgang gegen die Pest in Rom. Man stellte sich vor, dass das Übel von einem Drachen verursacht werde, der in einer unterirdischen Höhle am Esquilin hauste).

⁴²⁶ R. BENZ, *Die Legenda Aurea des Jakobus von Voragine*. Übersetzung aus dem Lateinischen. Heidelberg 1963, 242. Zur Legende der wunderbaren Befreiung Roms von der Pest siehe G. WOLF (1990) 131ff.

⁴²⁷ Die Nachricht ist bei Jakobus von Voragine und bei Guillelmus Durandus im *Rationale Divinorum Officiorum* im (13. Jahrhundert) formuliert (G. WOLF [1990] 97 – 101).

⁴²⁸ Das Mosaik in S. Maria in Trastevere entspricht dem Dekorationsprogramm der großen europäischen Kathedralbauten, dort allerdings als Skulpturenschmuck der Außenwände. Die Identifizierung Marias als Braut Gottes beruht auf dem Text von Psalm 45 und den Liebesgedichten des Hohelieds, wo nach Auffassung christlicher Schriftsteller die Jungfrau-Ekklesia zugleich Mutter und Braut des Sohnes ist. Eine Auslegung, die für die moderne Mentalität nur schwer nachvollziehbar ist, war im zwölften Jahrhundert – insbesondere durch die Interpretation des hl. Bernhard – tief verwurzelt und sehr geläufig. Das Hohelied wurde als Verbindung Christi mit der Kirche oder als mystische Einheit der Seele mit Gott gedeutet (M. ANDALORO, *Das Bild in der Apsis*. In: M. ANDALORO – S. ROMANO [2002] 93).

⁴²⁹ H. BELTING (2004) 366 f., Abb. 367.

⁴³⁰ H. BRANDENBURG (2004) 176f.

⁴³¹ Im Juni 1987, zu Beginn des Marianischen Jahres, stand die Ikone eine Woche lang in den vatikanischen Restaurierungswerkstätten, wo sie in aller Eile untersucht und fotografiert wurde (H. BELTING [2004] 626, Anm. 69).



Abb. 98: Marienikone, Viterbo,
S. Maria Nuova

Bildtypus der Hodegetria⁴³² (Wegweiserin) ist durch die Übermalungen nicht gegeben, nur einzelne Motive sind mit dem Originalzustand unvereinbar, wie der über den Rand gehende rote Nimbus, die veränderte Kontur des Mantels am Hals der Gottesmutter und die stark restaurierten Ornamente auf dem erhabenen Rahmen⁴³³. Zu Seiten des Hauptes der Gottesmutter sind die Sigla MP ΘY angebracht. Die Gottesmutter, mit dunkler Palla (Maphorion?) und einer purpurfarbenen Tunika bekleidet, blickt in aufrechter Haltung frontal aus dem Bild. Sie hält am linken Arm den Christusknaben, der mit einem gemmengeschmückten Kodex in der Linken und einem Segensgestus der Rechten, den Kopf leicht zurückgeneigt, emporblickt. Das Kind trägt reich bewegte Gewänder, deren Falten in zeichenhafter Chrysographie (Assist)⁴³⁴ angegeben sind. Anschaulich und lebensnahe wirken hingegen die schlanken, locker übereinander gelegten Hände der Gottesmutter, welche in der Linken eine blaue *mappula fimbriata* hält. Zwei Finger der rechten Hand sind abgespreizt, am Mittelfinger trägt sie einen Ring. Die ungewöhnliche Handhaltung ist auch auf einem stark zerstörten Fresko in S. Maria Antiqua nachzuweisen. (Abb. 97). Die Vermutung, die Ikone sei eine Kopie des Wandbildes aus dem sechsten Jahrhundert, bleibt eine

Hypothese⁴³⁵, schließt aber eine Datierung ins sechste Jahrhundert nicht völlig aus⁴³⁶. Die Madonna von S. Maggiore wurde – wie in Rom üblich – gekrönt, was eine Replik des Hausbildes aus dem zwölften Jahrhundert aus S. Maria Nuova in Viterbo zeigt (Abb. 98).

Der französische Bischof Guillelmus Durandus ist die beste Quelle für die Madonna von S. Maria Maggiore im 13. Jahrhundert. Er gibt uns den Hinweis über die ursprüngliche Anbringung der Ikone, und zwar *supra limen baptisterii*, also über der Tür des Baptisteriums⁴³⁷.

Seit dem späten 13. Jahrhundert „wohnte“ die Ikone in einem marmornen Tabernakel, das der Senat und das Volk Roms errichtet hatten. Das „authentische“ Porträt Marias und die Reliquie der Krippe aus Bethlehem zählten zu den kostbarsten Heiligtümern der Basilika. Die erste römische Bruderschaft, die sich später nach der Marienfahne *Gonfalone* nannte, wurde vor der Ikone gegründet⁴³⁸.

Die Jesuiten sammelten im 17. Jahrhundert alle Nachrichten über wundertätige Ikonen in einem „Marienatlas“ (1657), 1200 Exemplare wurden aufgenommen und streng nach Ort und Rang geordnet. Die Marienikone von S. Maria Maggiore stand nach dem Gnadenbild von Loreto an zweiter Stelle. Der Ordensgeneral S. Francesco Borgia hatte 1569 bei Papst Pius V. die Erlaubnis erwirkt, die Tafel kopieren zu lassen. Er schickte die Kopien mit der Auflage,

⁴³² Es handelt sich eher um ein römisches Pendant der Hodegetria, entstanden wohl in einer Zeit vor der Kanonisierung des griechischen Bildtypus. Den wichtigsten Unterschied bildet der ungewöhnliche Tragegestus, der, wie erwähnt, auch auf einem Fresko von S. Maria Antiqua nachzuweisen ist (vgl. Anm. 414 und Abb. 97).

⁴³³ G. WOLF gibt eine genaue Beschreibung der Ikone und schlägt eine Datierung ins sechste Jahrhundert vor. (G. WOLF [1990] 26f.).

⁴³⁴ „Assist“: in der Ikonenkunst die Bezeichnung für das Auftragen von Goldstrichen auf dem Gewand des Heilands (H. LAAG [2001] 33).

⁴³⁵ G. WOLF (1990) 336.

⁴³⁶ Über die verschiedenen Datierungsvorschläge vgl. Anm. 414.

⁴³⁷ Guillelmus Durandus, *Rationale divinarum Officiorum*, Lib. VII, cap. 890 (septem dies post pascha), ed. 1459, f. 113 (zitiert nach: G. WOLF [1990] 101f. und 330, Q 20).

⁴³⁸ H. BELTING (2004) 79.

Kultstätten einzurichten, an alle entsprechenden Machthaber. Durch die Missionstätigkeit des Ordens gelangte die „Jesuitenmadonna“ bis nach Afrika, Brasilien und China⁴³⁹. Im Jahr 1613 übersiedelte das Gnadenbild in die eigens für ihren Kult errichtete *Cappella Paolina*, wo man ihr mit einem frühbarocken Altartabernakel einen glänzenden Rahmen schuf⁴⁴⁰. Die überragende Rolle, welche die *Salus Populi Romani* im Marienkult bis heute spielt, zeigt der Triumphzug, welcher ihr am Vorabend des Allerheiligenfestes 1954 bereitet wurde. Im Beisein tausender Gläubiger aus aller Welt zog die Prozession mit dem Marienbild von S. Maria Maggiore nach St. Peter, wo Pius XII. das Gnadenbild mit zwei Diademen krönte⁴⁴¹. Johannes Paul II. schenkte den Jugendlichen der Welt zum XVIII. Weltjugendtag eine Kopie der Marienikone, die von 2003 bis 2005 im Vorfeld der Weltjugendtage quer durch Europa reiste⁴⁴².

3. 3. 2. 3. Christusikone Sancta Sanctorum, Lateran

*Malerei auf Leinwand auf Tafel aus Nussbaumholz befestigt, 142 x 58,5cm,⁴⁴³
um 600 n. Chr. (?), Silberverkleidung um 1200 n. Chr.*

In mittelalterliche Legenden eingebettet ist auch das uralte Christusbild aus der Hauskapelle des Papstes (Abb. 99 und 100). Nicolaus Maniacutius, einer der gelehrtesten Männer seiner



Abb. 99

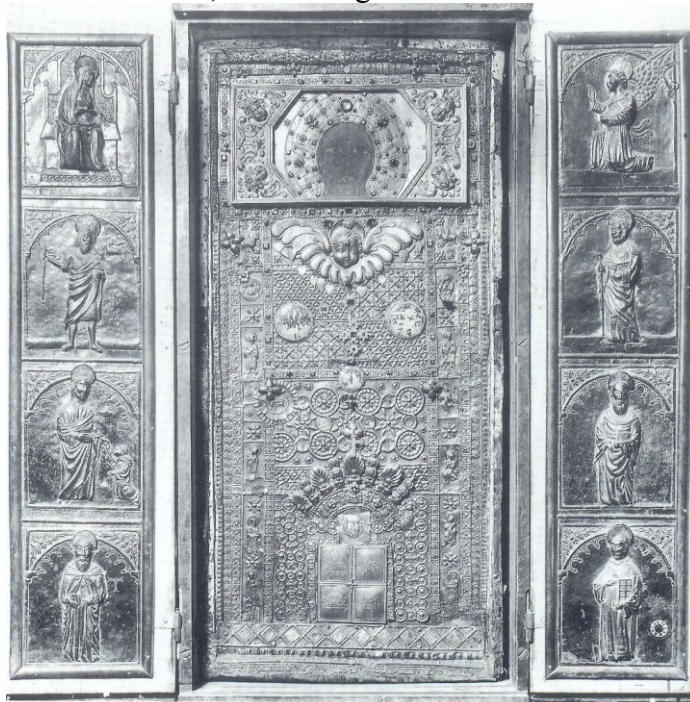


Abb. 100

Abb. 99: Christusikone Sancta Sanctorum, Rom, päpstliche Palastkapelle am Lateran

Abb. 100: Christusikone Sancta Sanctorum mit mittelalterlicher Silberverkleidung des Triptychons

Zeit, schreibt in einem Traktat um die Mitte des zwölften Jahrhunderts, die Apostel hätten Lukas mit einem Porträt Christi beauftragt, um nach dessen Tod Trost in seinem Bildnis zu finden. Das begonnene Bildnis sei aber nicht von Menschenhand, sondern durch himmlisches Eingreifen – durch die Kolorierung von Engelshand – vollendet worden. Nach Ansicht des

⁴³⁹ M. GRÜNWALD, *Römisches Gnadenbild „Salus Populi Romani“ von S. Maria Maggiore*. Bild des Monats September. Beitrag zur Jahresausstellung März 2005 in Stift Göttweig, 1.

⁴⁴⁰ H. BELTING (2004) Abb. 293.

⁴⁴¹ www.heiliggeist-seminar.de/Rom.htm Computerausdruck vom 11. 3. 2007.

⁴⁴² <http://de.wikipedia.org/wiki/Marienikone>. Computerausdruck vom 24. 3. 2007.

⁴⁴³ H. BELTING (2004) 78, Abb. 18 und 19.

Verfassers stammt es aus dem Beutegut des Titus von der Eroberung Jerusalems. Christus habe so sein Versprechen eingelöst, alle Tage bei seinen Jüngern zu bleiben⁴⁴⁴. In dem Palast, wo seine Stellvertreter auf Erden residierten, sei nun Christus durch das Bild gleichsam persönlich anwesend⁴⁴⁵ und legitimiere damit den Papst in seinem Amt. Die dem Bild gebührende kultische Verehrung gilt nicht dem „Urbild“, sondern der im Bild präsenten Person Christi. Das göttliche Eingreifen habe aus dem menschlichen (von Lukas vorgezeichneten) Bildnis die wahre *imago* Christi erschaffen. Gewiss schwingt darin noch die Vorstellung des im antiken Kultbild präsenten Gottes oder Kaisers mit. Im übrigen lassen sich aus der Translationslegende zwei weitere Aussagen ableiten: Erstens, die römische Ikonentradition steht unabhängig von der byzantinischen, das heißt, das Bild wurde direkt von Jerusalem nach Rom (ohne Umweg über Byzanz) transportiert. Zweitens, der Einzug des Salvatorbildes fand gleichzeitig mit der triumphalen Translation der jüdischen Tempelheiligtümer in Rom statt. Dem Begriffspaar Synagoge – Ekklesia wurden nun die heiligen

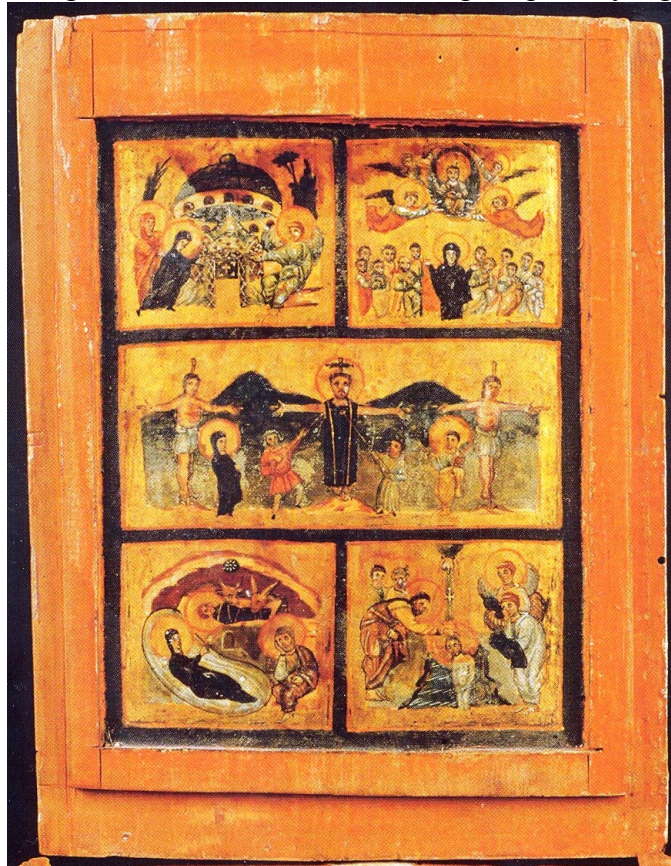


Abb. 101: Reliquienkasten aus der päpstlichen Palastkapelle Sancta Sanctorum am Lateran, Rom

Stätten Jerusalem – Rom zugeordnet. In Verbindung mit dem Altar der päpstlichen Palastkapelle stand das Bild später sozusagen auf Terra Sancta, heiliger Erde aus Jerusalem, die in einen kostbaren Reliquienschrein gefüllt war (Abb. 101)⁴⁴⁶. Die Legitimation des antiken Rom erfolgte durch Rückbezug auf das trojanische Palladium. Das neue, christliche Palladium, schuf seine eigene Berechtigung aus der Herkunft vom Ort des irdischen Wirkens Christi. Das Bild residiert bis heute in der päpstlichen Palastkapelle am Lateran, die ihren Beinamen *Sancta Sanctorum* dem kostbaren Reliquienschatz des „Semiacheiropoieton“ zu verdanken hat. Vorher war es offenbar im Besitz der Lateranbasilika, die dem Erlöser geweiht ist. Die erste Nachricht stammt aus der Zeit Stephans II (752 – 757). Der Papst setzte eine *litania* vom Lateran nach S. Maria Maggiore an,

⁴⁴⁴ „Ich bin bei Euch bis ans Ende aller Tage“ (Mt 18,20).

⁴⁴⁵ *De sacra Imagine Ss. Salvatoris in Palatio Lateranensi. Tractatus Nicolai Maniacutii Canonici Regularis Lateranensis. Ex Codice M. S. Tabularii Sacrosanctae Basilicae Liberianae f. 233.* Rom 1709, 18 (zitiert nach H. BELTING [2004] 556); vgl. dazu auch: G. WOLF (1990) 38, Anm. 34 und 35.

⁴⁴⁶ Reliquienkasten aus Sancta Sanctorum, um 600, Vatikanische Museen, Inv. 61883.2.1-2. Die Darstellungen auf dem Deckel aus dem Leben Christi bilden biblische Orte und vielleicht auch Ikonen ab, die man an den heiligen Stätten verehrte.

Acheropsita (nicht als „Semi-Lukasbild“) bezeichnet⁴⁴⁷. Die Ikone wurde gemeinsam mit anderen wertvollen Reliquien bei der Prozession auf den Schultern des Papstes getragen (vermutlich stand ihm dabei ein Helfer zur Seite): *proprio umero ipsam sanctam imaginem cum reliquis sacerdotibus hisdem sanctissima papa gestans*. Symbolisch sollte wohl beim Tragen des Acheiropiten auf den Schultern des Papstes die Wiederholung des Leidengangs Christi auf den Kalvarienberg ausgedrückt werden⁴⁴⁸.

DOBSCHÜTZ reiht die *Acheiropoietia* in die Tradition der von Himmel gefallenen Götterbilder der Griechen ein⁴⁴⁹. Das Christusbild, so bestätigt auch BELTING, scheint somit das pagane Kultbild lediglich weiterzuführen⁴⁵⁰. Nicht von Menschenhand gemachte Bilder haben in der griechischen Kultur eine lange Geschichte. Die Athenabildnisse von Troja und Athen, das Artemisbild von Ephesos und das Serapisbild von Alexandrien galten als vom Himmel gefallen. Man nannte sie *Diipetes*, von Zeus herabgeworfen. Wie die Legenden über die christlichen *Acheiropoietoi* (Mandylion, Keramidion und Kamulianum), Abdrücke vom Gesicht und somit authentische Porträts Christi, war ihre Herkunft göttlicher Natur, mit übernatürlichen Kräften ausgestattet und daher verehrungswürdig⁴⁵¹. In diese Reihe ist auch die Veronika Legende zu stellen, die in einer Version des 14. Jahrhunderts erzählt, Jesus habe sein Antlitz in das Schweisstuch gedrückt, das Veronika ihm beim Kreuzweg gereicht hätte. So habe Christus selbst die *vera icona*, sein wahres Bild hinterlassen. Vielleicht darf man sich die in den Legenden erwähnten Christus-Acheiropoietoi nicht wie farbige Ikonen, sondern eher als schemenhafte Gesichtsabdrücke in der Art des Turiner Grabtuchs vorstellen⁴⁵².

BÜCHSEL sieht das Kultbild nicht repräsentativ für den christlichen Kult, sondern die Bilderverehrung nur als Ausdruck einer Krise. Nur zur Krisenbewältigung, bei Feldzügen, Epidemien, Krankheiten und sonstigen drohenden Gefahren würde es eingesetzt bzw. bei Bittprozessionen mitgeführt. Es wäre daher unpassend, das christliche Kultbild *sui generis* als Kultbild im Sinne antiker Götterbilder zu sehen⁴⁵³. Dagegen lässt sich einwenden, dass auch die Riten und Opferhandlungen vor antiken „heidnischen“ Kultbildern stets mit Erwartungshaltungen der Kultteilnehmer verbunden waren, wobei bei nicht Erfüllung bestimmter Vorstellungen die Götterbilder sogar verspottet und geschlagen wurden⁴⁵⁴.

Die Christusikone *Sancta Sanctorum* wird in der Tradition des antiken Palladiums nicht nur gegen feindliche Belagerungen eingesetzt, sondern auch als wirksames Wundermittel gegen Epidemien: Im neunten Jahrhundert bedient man sich ihrer beim jährlichen Bittgang nach S. Maria Maggiore als Wundermittel gegen die Pest, die, wie man annahm, von einem Drachen in einer unterirdischen Höhle am Esquilin verursacht wurde (LP II, 110)⁴⁵⁵. Es ist zugleich die erste Nachricht über die Augustprozession und geht auf das Pontifikat Leos IV. (847 – 855) zurück. Dem Liber pontificalis entsprechend handelte es sich um keine Neuheit: Der Papst zog in der Nacht vom 14. August, dem Vortag von Maria Himmelfahrt, mit der heiligen Ikone vom Lateran – *sicut mos est* – nach S. Maria Maggiore.

Die Ikone war schon im zehnten Jahrhundert durch Prozessionen und kultische Waschungen bis zur Unkenntlichkeit zerstört⁴⁵⁶. Möglicherweise erklärt sich daraus die von Nicolaus

⁴⁴⁷ Der Liber Pontificalis I, 443 gibt keine Zeitangabe über die Bittprozession Stephans II. Es ist nicht sicher, ob die Bittprozession mit dem Salvatorbild zum Assumptiofest oder bei einem anderen Marienfest begangen wurde.

⁴⁴⁸ G. WOLF (1990) 43.

⁴⁴⁹ E. V. DOBSCHÜTZ (1899) 1f.; vgl. dazu auch Anm. 6.

⁴⁵⁰ H. BELTING (2004) 11ff.

⁴⁵¹ H. FISCHER (2005) 105.

⁴⁵² *Ebd.*, 106.

⁴⁵³ M. BÜCHSEL (2004) 10.

⁴⁵⁴ Vgl. Anm. 20 und 21.

⁴⁵⁵ Vgl. Anm. 425.

⁴⁵⁶ H. BELTING (2004) 78. Die bekannteste und am besten dokumentierte Handlung ist die Salbung und Fußwaschung mit Basilikumwasser. G. WOLF erklärt diesen Brauch mit einer Angabe im Herbarium des Pseudo-Apuleius, einer Sammlung weit verbreiteter Kräuterlegenden, Basilikum wachse dort, wo es einmal einen Basilisken gegeben habe: *haec herba basilisca illis locis nascitur, ubi fuerit serpens basiliscus* (Pseudo-

Maniacutius überlieferte mittelalterliche Legende des so genannten *Semiacheiropoieton*: Halb schemenhafter Abdruck, halb gemalte Ikone, auf jeden Fall göttlichen Ursprungs und verehrungswürdig.

Johannes X. (914 – 928) ließ den Kopf auf eine neue Leinwand malen, Alexander III. im späten zwölften Jahrhundert die gesamte Figur zum Schutz der Betrachter verschleiern. Das Bild hätte nämlich, bei genauerer Betrachtung einen Tremor mit Todesgefahr verursacht⁴⁵⁷. Mose vermochte nicht das Antlitz Gottes zu schauen, auch hier gab es die Vorstellung von der Fürchterlichkeit des Göttlichen.

Die Verwendung eines *velums* bringt natürlich ein Element des Unfassbaren, des Mysteriums mit sich. In der Doppelrolle von Verhüllung und Enthüllung kann der Schleier das Bild zum Schweigen bringen⁴⁵⁸, das heißt den Anblick der Ikone verhindern oder bei der Enthüllung den Anschein der Epiphanie vermitteln. Ein Regulieren der Sichtbarkeit durch Verschleierung oder nur auf wenige Festtage beschränktes Herzeigen der Kultbilder ist ein in Antike und Christentum allgemein zu beobachtendes Phänomen. Der Papst, als Inszenator dieses geheimnisvollen Ereignisses, verwendet dabei das archetypische Schema der Verschleierung und Enthüllung des Kaiserbildnisses⁴⁵⁹, das als Vertreter des sakralisierten Herrschers in die Nähe des Götterbildes gerückt war.

Innozenz III. (1198 – 1216) stiftete dem dreiteiligen Kultbild eine kostbare Silberverkleidung, eine Abschirmung, die den Betrachter „schützte“ und nur den Blick auf Gesicht und Füße freigab. Das Antlitz Christi mit den großen Augen wurde dabei in einem Sichtfenster ausgespart. Durch die Flügeltüren am Fußende wurde die Waschung, Salbung und der zeremonielle Fußkuss des Papstes am Ostersonntag weiter ermöglicht. Durch die vollkommene Ausschaltung der Körperlichkeit des göttlichen Bildnisses verwandelte Innozenz III. das Salvatorbild des Acheiropiten gewissermaßen in eine Reliquie⁴⁶⁰. Die Silberverkleidung muss während der nächtlichen Prozessionen im Widerschein der Fackeln eine enorme szenische Wirkung erzielt und wie ein leuchtender Gegenstand gestrahlt haben.

In St. Peter förderte Innozenz zur gleichen Zeit den Bildkult der Veronika, das Tuchbild Christi, das man um 1200 auf das heilige Linnen appliziert hatte. Das Tuch, in dem Christus sein Blut und seinen Schweiß abgetrocknet haben soll, hatte gleichermaßen den Status einer kostbaren Reliquie und eines Kultbilds und „übertraf“ damit das alte Salvatorbild. Dem Lateran, der traditionell im Konkurrenzkampf mit St. Peter stand, sollte vielleicht mit der von Innozenz gestifteten Silberverkleidung des uralten Bildes neuer Glanz verliehen werden. In beiden Fällen – Salvatorbild und Veronika – reduzierte Innozenz III. die Sichtbarkeit der Bilder. Das Reliquienbild war von einer kostbaren Hülle aus Gold, Silber und Edelsteinen umschlossen und in einem Ziborium untergebracht, das heilige Tuch war vermutlich mit dem Antlitz des leidenden Christus abgedeckt. Die Sichtbarkeit der Veronikareplike entsprach dem verständlichen Wunsch der Pilger, das Abbild Christi zu betrachten, die Verbergung des Originals dem Ritual der Verhüllung⁴⁶¹.

Im 14. Jahrhundert wurden die Türchen ausgewechselt. Der neue Verschluss zeigt in einem Bildfeld die Darstellung einer riesigen Salvatorbüste, die auf einem Altar mit Kerzen auf-

Apuleius, Herbarium. In: *Corpus Medicorum Latinorum* 4 Leipzig – Berlin 1927, 218). Entsprechend könne die Pflanze als Apotropaion gegen das Untier wirken (G. WOLF [1990] 55, Anm. 172, Abb. 37). E. PARLATO meint hingegen, Basilikum, das Königskraut, sollte wohl das königliche Wesen des Bildes unterstreichen (E. PARLATO, Prozessionsikonen. In: M. ANDALORO – S. ROMANO [2002] 63, Anm. 437).

⁴⁵⁷ G. WOLF (1990) 62.

⁴⁵⁸ A. GRABAR, L'iconographie du silence. *Car* 1 (1945) 124f.

⁴⁵⁹ C. BERTELLI (1964) 218.

⁴⁶⁰ E. PARLATO (2002) 69.

⁴⁶¹ H. BELTING (2004) 79, Abb. 1. Wichtig in diesem Kontext ist, dass Innozenz III. im Vatikan eine neue Papstresidenz errichten ließ. Die allmähliche Verlagerung seiner Interessen vom Lateran zum Vatikan erklärt auch die besondere Förderung des Veronikakultes (vgl. dazu: G. WOLF [1990] 84).

gestellt ist und von Mitgliedern einer Bruderschaft verehrt wird⁴⁶². Die Analogie zur Ehrung des Kaiserbilds auf dem spätantiken Beamtenkalender *Notitia Dignitatum*⁴⁶³ ist offenkundig. Über das Alter der Ikone von Sancta Sanctorum, die bereits im achten Jahrhundert als altes Palladium verehrt wurde, lassen sich keine Aussagen machen. Möglicherweise, so BELTING, wäre die Ikone in einem größeren Kontext mit den beiden ungemalten Wunderbildern Christi von Konstantinopel und Edessa zu stellen und bereits um 600 anzusetzen⁴⁶⁴.

Einen, wenn auch nicht zweifelsfrei gesicherten Hinweis für die frühest mögliche Datierung der Salvatorikone bietet das deutlich erkennbare Kreuz im Nimbus. Im Christusbild der Katakombe von SS. Pietro e Marcellino⁴⁶⁵ (Ende viertes Jahrhundert) wird die Identität Christi noch durch die Symbole A und Ω ausgewiesen. In den Langhaus-Mosaiken von San Apollinare Nuovo in Ravenna (erstes Viertel sechstes Jahrhundert) erscheint die zwischen Engelsгарden frontal thronende, ikonenhafte bärtige Christusfigur mit einem gemmengeschmückten Kreuznimbus⁴⁶⁶. Im Apsismosaik von San Vitale (547/548) ziert ein gemmenbesetzter Nimbus den jugendlichen, bartlosen Christus⁴⁶⁷. Die berühmte Christusikone vom Sinai aus dem sechsten Jahrhundert⁴⁶⁸ ist gleichfalls mit einem Kreuznimbus ausgestattet (Abb. 131). Der Kreuznimbus, wird zum eindeutigen Erkennungsmerkmal Christi⁴⁶⁹.

3. 3. 2. 4. Marienikone, vermutlich aus S. Maria Antiqua, heute S. Francesca (ehemals S. Maria Nuova)

*Enkaustische Malerei auf Leinwand (antike Teile = Gesichter von Mutter und Kind),
Gesicht der Gottesmutter 53 x 41cm. Letztes Viertel des sechsten Jhs. n. Chr.(?)*

Die Augustprozession beschränkte sich nicht nur auf den Besuch der Christusikone vom Lateran bei dem Gnadenbild von S. Maria Maggiore, sie machte im zwölften Jahrhundert auch einen feierlichen Halt bei der Marienikone von S. Maria Nuova auf dem Forum Romanum (heute S. Francesca)⁴⁷⁰.

Das Bild Christi wurde auf den Stufen vor der Porticus aufgestellt, das Bild Mariens, offensichtlich zur Begrüßung der Salvatorikone, auf eine Art Thron gesetzt⁴⁷¹.

In einem Pilgerführer Roms aus dem Jahr 1375, der den christlichen Heiligtümern gewidmet war, ist zu lesen: „In der Kirche S. Maria Nuova befindet sich eine Tafel, auf welcher, wie man sagt, der hl. Lukas ein Bild Mariens mit ihrem Kind gemalt hat. Nach einem Brand der Kirche wurde die Tafel ganz geschwärzt, und es blieben von der Malerei nur das Antlitz der Mutter und jenes des Kindes unversehrt, wie man noch heute sehen kann“⁴⁷².

⁴⁶² H. BELTING (2004) 122, Abb. 55.

⁴⁶³ *Ebd.*, Abb. 53. München, Bayrische Staatsbibliothek, Clm. 10291, fol. 178.

⁴⁶⁴ *Ebd.*, 79. Zu den Bildlegenden der wunderbaren Entstehung des Christusbilds von Kamuliana, seiner Translation nach Konstantinopel, der wunderbaren Kopie des *acheiropoietos* und seiner Verwendung als Reichspalladium unter Herakleos, sowie des Christusbildes von Edessa (Abgarlegende) siehe: E. V. DOBSCHÜTZ (1899) 41 – 49 und 102f.

⁴⁶⁵ J. G. DECKERS – H. R. SEELIGER – G. MIETKE (1987) Farbtafel 2.

⁴⁶⁶ A. PAOLUCCI (1976) Abb. S. 62.

⁴⁶⁷ *Ebd.*, Abb. S. 42.

⁴⁶⁸ M. BÜCHSEL (2004) 49f., Taf. 3. BÜCHSEL zieht eine Datierung der Sinaiikone ins fünfte Jahrhundert in Erwägung.

⁴⁶⁹ In Einzelfällen schon im fünften Jahrhundert. Etwa bei der Elfenbeintafel von Dijon (vgl. Anm. 161). Als eines der frühesten Beispiele für seine Verwendung erwähnt Volbach das Fragment eines Sarkophags in Berlin (W. F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*. München 1958, Taf. 73).

⁴⁷⁰ P. FABRE – L. DUCHESNE, *Liber Censuum*. Paris 1910, II. p. 158f.

⁴⁷¹ Verlauf der römischen Assumptioprozession nach dem Ordo des Benedictus Canonicus, entstanden zwischen 1140 und 1143 (G. WOLF [1990] 54).

⁴⁷² G. PARTHEY, *Mirabilia Romae*. Berlin 1869, 54. Codex lat. 4265 der Vatikanischen Bibliothek, f. 209 – 216 (unvollständiger Text). Eine englische Übersetzung findet sich bei: F. M. NICHOLS, *The Marvels of Rome*, London 1889, 121ff. Eine deutsche Übersetzung bei: H. BELTING (2004) 598.

Man hatte vermutlich zu Beginn des 13. Jahrhunderts die Köpfe von Mutter und Kind herausgeschnitten und gemäß der mittelalterlichen Ikonographie der Hodegetria das Gnadenbild in Temperafarben neu gemalt⁴⁷³. Das spätantike Original blieb auf diese Weise physisch erhalten, das mittelalterliche Bild bezog seine wundertätige Kraft aus der steten Berührung mit dem Original.

Im frühen 16. Jahrhundert wurde die Ikone (laut einer Aufzeichnung von P. TEDESCHI, 1805) vollkommen übermalt. Bei den komplizierten und äußerst couragierten Restaurierungsarbeiten der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts mussten zwei übereinander liegende Leinwandschichten getrennt werden, wobei die Reste der originalen Wachsmalerei zu Tage kamen. Die neuerliche Montur der antiken Fragmente, eingebettet in einer modernen Fassung, ist etwas missglückt: die Neigung des Kopfes der Mutter zum Kind blieb unberücksichtigt, was den ursprünglichen Eindruck vermutlich stark beeinträchtigt (Abb. 102 = Taf. 9,1)⁴⁷⁴.



Abb. 102: Marienikone, Rom, S. Francesca

Die Ikone stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Kirche S. Maria Antiqua, die im sechsten Jahrhundert⁴⁷⁵ in einem kaiserzeitlichen Gebäude am Forum Romanum errichtet worden war. Sie beherbergt einzigartige Wandmalereien hellenistischer Prägung. Die behutsame Inbesitznahme des antiken Gebäudes für den christlichen Kult, das Surrogat „Ikone“ für „heidnisches Götzenbild“ beschreibt M. Andaloro mit folgenden Worten: „In einer schleichenden und subtilen Metamorphose werden die Viktoria- und Minervastatuen durch Bildnisse der Theotokos ersetzt; die augenscheinliche Dreidimensionalität der Skulptur macht der lebhaften Unmittelbarkeit einer bemalten und von einer spezifischen Präsenz bewohnten Fläche Platz“⁴⁷⁶.

Nach einem Erdbeben musste die Kirche im neunten Jahrhundert aufgegeben werden, man übertrug ihren Titel (und wahrscheinlich auch die Marienikone und das gesamte Inventar) an S. Maria Nuova auf dem Areal des Venus- und Roma

Tempels⁴⁷⁷ (heute S. Francesca Romana). Die erste Nachricht über die Ikone stammt vermutlich aus der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts. Der Liber pontificalis (LP I, 419) berichtet, dass Gregor III. (731 – 741) das „alte Bild“ mit einer Silberfassung verkleidet habe (*imaginem antiquam Sanctae Dei Genitricis deargentavit*).

Im 13. Jahrhundert las man auf seiner Rahmeninschrift, das Bild sei aus „Troja in Griechenland“ nach Rom gekommen⁴⁷⁸, wohl in Anlehnung an das trojanische Palladium, das durch Aeneas nach Rom gekommen sei.

⁴⁷³ M. ANDALORO (2000) 660.

⁴⁷⁴ Ebd., Das mittelalterliche Bild wurde wieder am Altar aufgestellt.

⁴⁷⁵ Eine genaue Datierung ist aus den Quellen nicht gesichert, da eine Bauaufnahme fehlt. Ein großformatiges Bild einer Verkündigung (auf der Rückwand der mittleren großen Kammer des sog. *tablinum* [=sog. Palimpsestwand], weitgehend zerstört) wird stilistisch schon dem frühen sechsten Jahrhundert zugewiesen (H. BRANDENBURG [2004] 231).

⁴⁷⁶ M. ANDALORO, Vom Porträt zur Ikone. In: M. ANDALORO – S. ROMANO (2002) 53.

⁴⁷⁷ Ebd., 232.

⁴⁷⁸ BELTING nennt weder für die Krönung noch für die Rahmeninschrift Quellen (H. BELTING [2004] 86).

Das wahre Alter der Ikone kann nur vermutet werden. Ob sie zugleich mit der Gründung von S. Maria Antiqua im sechsten Jahrhundert als „Tempelikon“ einzog oder erst später in die alte „Griechenkirche“ gelangte, liegt im Dunkeln.

Zahlreiche Malschichten, mit qualitätvollen Resten figürlicher Darstellungen, teilweise in „impressionistischer“ schwunghafter Pinselschrift, sind auf der Stirnwand der Apsis („Palimpsestwand“) von S. Maria Antiqua sichtbar. Der so häufig zum Vergleich mit der Marienikone herangezogene so genannte „Schöne Engel“ (Verkündigungengel) aus der zweiten Schicht der „Palimpsestwand“ eignet sich m. E. kaum zu einem Stilvergleich (Abb. 103). Parallelen – wenn überhaupt – gibt es bezüglich der Chiaroscuro Malerei zu dem



Abb. 103: Sog. „Schöner Engel“ (Verkündigungengel), Detail aus der „Palimpsestwand“ von S. Maria Antiqua, Rom



Abb. 104: Knieender Engel, Detail aus der „Palimpsestwand“ von S. Maria Antiqua, Rom

vor der Maria Regina knieenden Engel (Abb. 104 und Taf. 9,2), soferne Fresken mit Wachsmalerei vergleichbar sind.

Die Ausmaße des 53 x 41cm großen Gesichtes der Madonna lassen auf ein ursprünglich kolossales Format der gesamten Tafel schließen. Zur Glätte des wie Porzellan anmutenden breitflächigen Gesichtes kontrastieren der klein geformte rote Mund, die schmale gerade Nase und die sich aus ihr aufschwingenden kräftig gezeichneten Brauen. Die marmorne Kühle des in feinsten Übergängen lasierten Karnats steht im krassen Gegensatz zu den großen, dunklen, schwermütig wirkenden Augen. Die Dreiviertelansicht, welche der Madonnenkopf offensichtlich wiedergeben soll, ist nicht sehr geglückt. Die „abgewandte“ Gesichtshälfte ist zwar wesentlich schmaler, aber ebenfalls streng frontal gemalt, die verschieden großen Augen sind stark gegeneinander verschoben, was das Mariengesicht beinahe zu einem Zerrbild macht. Es geht hier augenfällig nicht um ästhetische Normen, sondern um die Auffassung eines über

jede individuelle Form hinausgehenden Werkes, um einen für ein Kultbild angemessenen sakralen Typus (*Typus Hieros*)⁴⁷⁹.

Die wichtigsten Kultbilder Roms sind in der Frühzeit neben der Salvatortafel vom Lateran Tempelbilder von Marienkirchen. Bei der Marienikone vom Pantheon scheint die Annahme berechtigt, dass die Tafel mit der Weihe zur Kirche Marias und aller Martyrer am 13. März 609 dort einzog.

3. 3. 2. 5. Marienikone der Basilika S. Maria ad Martyres (=Pantheon)

*Fragment einer Tafel 100 x 47,5cm, Kaseintempera (?) auf rötlich gefärbtem Ulmenholz.
609 n. Chr.(?)*



Abb. 105: Marienikone, Rom, S. Maria ad Martyres

Aufgrund des ungewöhnlichen Formats der Tafel ist anzunehmen, dass die Gottesmutter mit dem Kind am Arm gemäß des Typus der Hodegetria ursprünglich eine stehende oder thronende Ganzfigur war, die später in Kniehöhe beschnitten wurde (Abb. 105 und Taf. 10). In ihrer öffentlichen und liturgischen Funktion als Tempelikone des 609 in eine Kirche umgewandelten Pantheon hatte sie zweifelsfrei ein monumentales Ausmaß besessen. Es ist anzunehmen, dass die Ikone zur Grundausrüstung der Kirche zählte, gleichsam als Ersatz der paganen Kultbilder diente⁴⁸⁰, obwohl dies aus dem Liber pontificalis nicht eindeutig hervor geht. In der Papstchronik wird nur berichtet, dass der byzantinische Kaiser Phokas, von dem Papst Bonifaz IV. den Tempel erbeten hatte, der Maria und den Martyrern geweihten Kirche viele Geschenke weihte (LP I, 317)⁴⁸¹. Während man im vorikonoklastischen Konstantinopel indirekte Reliquien der Gottesmutter wie das Maphorion oder ihren Gürtel hütete und kultisch verehrte, war es in Rom offensichtlich üblich, in Ermangelung von Gewandreliquien Marienkirchen mit Kultbildern der Gottesmutter auszustatten. Die Madonna vom Pantheon wird im Liber Pontificalis (I, 472 – 473) vermutlich einmal erwähnt, als ein von der

päpstlichen Miliz verfolgter langobardischer Priester bei ihr Schutz sucht⁴⁸² (im Sinne des antiken *ad statuas confugere*), sie scheint aber in ihrer kultischen Bedeutung weitestgehend auf ihr *templum* beschränkt gewesen zu sein⁴⁸³.

⁴⁷⁹ H. P. L'ORANGE, *Art Forms and Civic Life in the late Roman Empire*. Princeton 1965, 25ff.: „Das individuelle Herrscherporträt wird in der Spätantike durch einen sakralen Typus ersetzt, dessen stereotype Formen auch für die frühen Ikonen stilprägend waren“.

⁴⁸⁰ H. BRANDENBURG (2004) 234.

⁴⁸¹ LP I, 317: *Eodem tempore petiit (Bonifacius IV) a Focate principe templum, qui appellatur Pantheon, in quo fecit ecclesiam beatae Mariae semper virginis et omnium martyrum; in qua ecclesia princeps dona multa optulit.*

⁴⁸² LP I, 472 – 473 (Vita Stefans II.): *Ipse vero hoc agnito fugiit in ecclesia sanctae Dei genetricis semperque virginis Mariae quae appellatur ad martyres. Quem exinde isdem vicedominus abstraxit, portante eodem Waldiperto imaginem ipsius Dei genetricis, eumque in teterrima retrudi fecerunt custodia, quae vocatur*

Sehr kontrastreich ist das Aussehen zwischen Mutter und Kind. Während das ovale Antlitz der Madonna mit den unregelmäßig zueinander gesetzten Augen, der schmalen langen Nase und dem kleinen geschürzten Mund den Ausdruck passiven Gleichmuts verströmt, wirkt das Kindergesicht Christi, das mit dem wachen Blick des Götterknaben den Betrachter direkt ansieht, sehr bestimmt. M. ANDALORO verweist einerseits auf die Tradition von Mumienbildnissen aus Fayum, andererseits auf hellenistische Einflüsse, wie sie bereits im sechsten Jahrhundert am Verkündigungengel von S. Maria Antiqua in Rom (Abb. 103) nachzuweisen sind⁴⁸⁴.

1960 wurde die Ikone restauriert. Die Farbpigmente sind mit ziemlicher Sicherheit mit einem Bindemittel aus Kaseintempera gebunden, die Tafel wurde jedoch mindestens an zwei Stellen mit enkaustischen Farben ausgebessert, einer Technik, die im frühen Mittelalter versiegt. Es ist möglich, dass die Tafel 775 bei der Überschwemmung des Marsfelds Schaden erlitten hatte und diese Renovierungsmaßnahmen damals notwendig wurden⁴⁸⁵.

3. 3. 2. 6. Marienikone „Monasterium Tempuli“ (Advocata, Rhomaia), Oratorium von S. Maria del Rosario am Monte Mario, vormals S. Sisto Vecchio

75,5 x 42,5cm, Enkaustik auf Gipsgrundierung und Goldgrund aus Chromgelb. Siebentes – achttes Jh. n. Chr. (?)

Die Büste der Gottesmutter vom Typus der Hagiosoritissa⁴⁸⁶ zeigt die charakteristische Gebärde der Anwältin mit den in Brusthöhe gehaltenen Händen und der geöffneten Handfläche der Rechten, ähnlich dem Madonnentypus der Deesis (Abb. 106 und Taf. 11)⁴⁸⁷. Der Name leitet sich von *Hagia soros* ab, dem heiligen Schrein, wo in der Basilika vom Chalkopratienviertel in Konstantinopel der Gürtel Marias als kostbare Reliquie aufbewahrt wurde. Die Titelikone dieser Marienkirche mit seitlicher Pose und Bittbrief an Christus, war wohl das Vorbild für die „Monasterium Tempuli“-Ikone, die „Anwältin der Römer“. In Rom ist das Bild der bittenden Mutter allerdings allein. Maria wendet sich mit beiden Händen an den unsichtbaren Christus, gleichzeitig blickt sie den Betrachter an, dessen Bitte sie vorträgt. Rom wurde zur Zeit des Ikonoklasmus zum Exil der Wunderbilder, zumindest in der Erzählung griechischer Theologen, die nicht zugeben wollten, dass Ikonen von den Bilderfeinden zerstört wurden. Nun besitzt die Hagiosoritissa aus der Chalkopratienkirche eine entsprechende Legende: Ein Marienbild, so Germanus⁴⁸⁸, der bilderfreundliche Patriarch von Konstantinopel, habe sich selbst gerettet, indem es den Weg nach Rom in 24 Stunden, aufrecht im Wasser stehend zurückgelegt hätte. Später nannte man die Ikone „Maria die

Ferrata, in cellario maiore. Bertelli bezweifelt, dass die Pantheonmadonna mit diesem Zitat des Liber pontificalis gemeint ist, obwohl der Name der Kirche eindeutig genannt wird (C. BERTELLI, *Pittura in Italia durante l'iconoclasmo: le icone.* ACr 724 [1988] 50).

⁴⁸³ G. WOLF (1990) 144; BELTING spricht im Zusammenhang mit dem Asylrecht von einer goldenen Hand der Pantheonmadonna, welche die Aura der alten Heilhand Askulaps beschwört. Von einer goldenen Hand wird in anderen Schriften zur Pantheonmadonna nichts erwähnt (H. BELTING [⁶ 2004] 16 und 51).

⁴⁸⁴ M. ANDALORO (2000) 662.

⁴⁸⁵ *Ebd.*, 661. Zwei Klammern an der Rückseite der Tafel dienen als Stütze. Sie gehörten vermutlich schon zur ursprünglichen Fassung.

⁴⁸⁶ Die Existenz privilegierter Bilder mit dem Namen der Kirche, wo sie ihren Wohnsitz hatten, spiegelt sich in einer Ikone des Sinaiklosters aus dem elften Jahrhundert wider. Am oberen Bildrand erscheint fünfmal die Gottesmutter in verschiedenen Bildtypen mit Namensinschriften der entsprechenden Kirchen (H. BELTING [⁶ 2004] 64, Abb. 13).

⁴⁸⁷ Die Gebärde Marias gleicht auch bisweilen ihrer Handhaltung bei der Verkündigung.

⁴⁸⁸ Dem Patriarchen Germanus (715 – 730) verdanken wir die erste schriftliche Reaktion auf den beginnenden Bildersturm unter Kaiser Leo III. Für Germanus war entscheidend, wen das Bild darstellt. Stellt das Bild einen Götzen dar, so ist es ein Idol. Handelt es sich jedoch um eine Ikone Christi, der Gottesmutter oder eines Heiligen, so sind die Bilder so verehrungswürdig wie die dargestellten Personen (CH. SCHÖNBORN [1998] 175). Vgl. dazu auch Anm. 501.

Römerin“ (*Rhomaia*). Rom bot sich als plausibler Exilort an, der Arm des byzantinischen Staates hatte nicht so weit gereicht, dass man den Papst zur Bildervernichtung zwingen konnte.



Abb. 106: Marienikone, Rom,
S. Maria del Rosario, vormals S. Sisto

Die älteste Überlieferung der Madonna von S. Sisto stammt aus einem Lektionar, das im elften Jahrhundert für S. Maria Maggiore geschrieben wurde. Der Text berichtet von drei Brüdern, Exilanten aus Konstantinopel, welche das Lukasbild in Rom erstanden hätten. Im ersten Teil der Legende wird über den Ursprung des Bildes erzählt: Als die Apostel mit Maria nach der Himmelfahrt Christi zusammensaßen, beschlossen sie, das bewunderungswürdige Gesicht der Jungfrau durch Lukas malen zu lassen. Später sei das Bild durch einen frommen Mann nach Rom gekommen⁴⁸⁹.

Vielleicht ist die kleine Tafel, wie die Legende behauptet, tatsächlich ein frühes Importbild aus dem Osten. Sie gehört im Gegensatz zu den anderen frühen Ikonen Roms zu keinem Tempel und wechselte häufig ihren Wohnsitz⁴⁹⁰. Nach dem Standort, wo sie am längsten aufbewahrt war, nennen wir sie Madonna von S. Sisto. Früher als alle anderen Marienikonen Roms wird sie schon um 1100 als Lukasbild genannt⁴⁹¹, das

in der Karwoche die Farbe ändert und am Karfreitag ganz bleich wird. Wahrscheinlich spielte sie schon seit

dem zehnten Jahrhundert die Hauptrolle in der Augustprozession, ein Hymnus, der um 1000 während der Prozession gesungen wurde, deutet auf ihre Teilnahme⁴⁹². Der Legende nach wollte der Papst die Ikone in seinen Besitz bringen, da ein solches Bild (*talis imago*) dem Lateran gehören solle. Die Ikone widersetzte sich aber dem Papst und sei in der Nacht von selbst in das Kloster der armen Nonnen von S. Maria in Tempuli zurückgekehrt⁴⁹³. Papst Sergius musste öffentlich vor ihr Sühne leisten, was ihren Ruhm und ihre Rolle als Mutter und Anwältin der Römer begründete. Abgesehen von ihrem kleinen Format, das für einen halboffiziellen oder privaten Kult spricht, besitzt sie als einzige der frühen römischen Ikonen eine enkaustische Malerei auf Gipsgrundierung und einen Goldhintergrund in Chromgelb. Sie war nie an einen bestimmten Kultort gebunden, sozusagen unmittelbarer Träger von Gnade und Heiligkeit, die keiner Ermächtigung durch die kirchliche Hierarchie bedurfte und sich sogar dem Papst widersetzt hatte. Um 1200 gab es in Rom nur zwei Ikonen, die unangefochten den Anspruch erhoben, von der Hand des Lukas gemalt zu sein: das Hausbild von S. Maria Maggiore und die Madonna von S. Sisto⁴⁹⁴.

Letztere war um 1200 zweifellos die berühmteste Marienikone Roms. Das beweisen schon ihre frühen Kopien (um 1100) in anderen Nonnenklöstern Roms und der alte Schmuck an Kleid und Händen, der an den Ärmelborten des Originals noch fragmentarisch erhalten ist.

⁴⁸⁹ G. WOLF (1990) 162f.

⁴⁹⁰ Wir treffen sie erstmals im Nonnenkloster in Tempuli bei den Caracallathermen. Im 13. Jahrhundert kam sie nach S. Sisto, 1575 in das Stadtzentrum nach SS. Domenico e Sisto, wo man noch eine alte Kopie verehrt. Seit 1931 ist sie im Kloster von S. Maria del Rosario am Monte Mario aufbewahrt (H. BELTING [2004] 353).

⁴⁹¹ *Ebd.*, 599.

⁴⁹² *Ebd.*, 86 und 555 (*Ordo Romanus* unter Kaiser Otto III. 983 – 1002 und der Hymnus „*Sanctae Maria, quid est*“).

⁴⁹³ *Ebd.*, 590. Ein Homiliar aus S. Maria Maggiore (ca 1100), Biblioteca Vaticana, Fondo S. Maria Maggiore, Nr. 122, fol. 141v – 142.

⁴⁹⁴ *Ebd.*, 358.

Statt der in Rom üblichen Krone der Gottesmutter heftete man auf das Maphorion ein kurzes Diadem. Eine der besterhaltenen Kopien in der Kirche S. Maria in Via Lata gibt das Diadem und die Ohrringe wieder, die das Original damals trug⁴⁹⁵.



Abb. 107: Marienikone, Rom, S. Maria in Aracoeli



Abb. 108: Marienikone, Rom, S. Maria del Rosario, vormals S. Sisto (vor der Restaurierung)

1221 nahmen die Nonnen von S. Maria in Tempuli die Dominikanerregel an und übersiedelten in Begleitung des Hl. Dominikus mit dem Kultbild nach S. Sisto⁴⁹⁶. 1250 zogen die Franziskaner am Kapitol ein; sie hatten dort in der Kirche von S. Maria in Aracoeli eine der vielen mittelalterlichen Kopien geerbt (Abb. 107)⁴⁹⁷. Ein bis ins 16. Jahrhundert geführter Wettbewerb um die echte Lukasikone kennzeichnete die immer heftiger werdende Rivalität der beiden Orden, die sogar mit Fälschungen der *Legenda Aurea* ausgetragen wurde. Im „*Itinerarium urbis Romae*“ (1517) wird über die Rivalität der „Lukasikonen“ berichtet⁴⁹⁸. Im Chor von S. Maria in Aracoeli, der Senatskirche am Kapitol, befand sich „unter dem weinenden Marienbild, das der heilige Lukas gemalt hat“ eine Steininschrift, mit der Behauptung, dieses Bild wäre unter Gregor I. nach St. Peter getragen worden und hätte die Pest vertrieben. Die Dominikaner nahmen für „ihr Lukasbild“ von S. Sisto dasselbe Wunder in Anspruch. Doch Gott allein weiß, welches das wahre ist (*sed qualis sit, Deus scit*), schreibt der Verfasser dieser mittelalterlichen Reisebeschreibung⁴⁹⁹.

⁴⁹⁵ *Ebd.*, 360, Abb. 189. S. Maria in Via Lata, Replik der Madonna von S. Sisto, zwölftes Jh. Seit etwa 1100 kamen Repliken der Ikone in andere Nonnenklöster Roms (Nonnenkloster auf dem Marsfeld, SS. Bonifacio e Alessio, S. Maria in Via Lata, S. Maria in Aracoeli) [M. ANDALORO (2000) 663]. Wie bei den Berührungsreliquien, in denen die Wunderkraft des Originals fortwirkte, übertrug sich auch die Wunderkraft eines Kultbilds auf die Replik.

⁴⁹⁶ H. BELTING (2004) 360.

⁴⁹⁷ Vgl. dazu G. WOLF (1990) 228f.

⁴⁹⁸ E. BULLETTI (ed.), Fra Mariano da Firenze. *Itinerarium Urbis Romae* (1517) II,16 und XV, 11. *SAC* 2 (1931) 42 f. und 189f.

⁴⁹⁹ *Ebd.*, XV, 11.

Die in Gold gefassten Hände und das Goldblattkreuz an der Schulter stammen spätestens aus dem achten Jahrhundert (Abb. 108)⁵⁰⁰. Das Motiv der goldenen Hand steht in der Tradition der Heilhand des mythischen Halbgotts und Wundertäters Asklepios, eine herkömmliche Funktion des antiken Kultbilds wurde für die christliche Ikone übernommen. Das perfekte Oval des mit farbigen Lasuren fein modellierten Madonnengesichts hebt sich klar von dem purpurfarbenen Maphorion ab. Durch geschickt gesetzte Schattierungen sind die Wangen stark gewölbt. Die großen Augen mit den schweren Lidern und abwärts gezogenen Augenbrauen verleihen der Madonna ein schwermütiges Aussehen, was in die Idealität der regelmäßigen Züge menschliche Eigenschaften bringt. Die hohe künstlerische Qualität spricht neben der ungewöhnlichen Technik, der Kleinheit des Formats und der Ungebundenheit an einen „Tempel“ für eine Entstehung in Konstantinopel. Möglicherweise wurde das Bild in seinem römischen Exil vor den Auswirkungen des Ikonoklasmus bewahrt⁵⁰¹.

Über das Alter der Madonna von S. Sisto gehen die Meinungen auseinander, nach den Restaurierungsarbeiten der 1950er Jahre scheint eine Entstehung vor der Zeit des Ikonoklasmus, möglicherweise schon um 600, als plausibel⁵⁰².

3. 3. 3. Zusammenfassung

Die erhaltenen Ikonen in Rom dokumentieren, dass es in der Frühphase des christlichen Bildes weder feste Regeln noch Typenbildungen gab. Die Tafeln stellen individuelle Lösungen dar, die den ortsgebundenen Voraussetzungen, den Anforderungen des Kultbetriebs und der Legitimation des Papsttums – unabhängig von der Macht des Kaisertums – entsprachen. Vermutlich lief die Ausbildung des Bilderkults in Rom parallel zu der des Ostens. Tempelbilder der Gottesmutter in den uralten Marienkirchen Roms dienten schon früh als Ersatz fehlender Gewandreliquien, wie man sie in Byzanz verehrte. Wie einst die Kultstatuen heidnischer Göttinnen thronten nun die hochverehrten Marienbilder in ihren „christlichen Tempeln“. Die Christusikone vom Lateran, der Legende nach aus Jerusalem transferiert, wurde zum neuen Palladium des christlichen Rom.

Rom, vom Bilderstreit unberührt, ermöglichte in der Zeit des Ikonoklasmus die Aufnahme idolatriegefährdeter ikonischer Bilder, so könnte es sich bei der Marienikone von S. Sisto um

⁵⁰⁰ H. BELTING (2004) 353f.; C. BERTELLI hält die Ikone für ein byzantinisches Werk des achten Jahrhunderts, was durch die Art ihres Schmucks bekräftigt werde (C. BERTELLI [1988] 110f.).

⁵⁰¹ In der Übersetzung der Weltchronik der Theophanes (chron. 1, 86) hören wir nur allgemein über die Bilderfeindlichkeit von Kaiser Leo III. Über ein gezieltes Vorgehen gegen Bilder wird mit Ausnahme der Zerstörung der Christusikone über dem Palasttor (Chalke) von Konstantinopel so gut wie nie berichtet. (L. BREYER (Übers.), *Bilderstreit und Arabersturm in Byzanz, Das 8. Jahrhundert (717 – 813) aus der Weltchronik des Theophanes*. Graz 1957); GIAKALIS folgert aus den Aussagen von Patriarch Germanus ein eher umfangreiches Ausmaß der Bilderzerstörung (A. GIAKALIS, *Images of the Divine. The theology of Icons at the seventh Ecumenical Oriental sources*. Louvain 1977, 7); vgl. PG 98, Germ. CP, De haeresibus et Synodis, 80BC: Οὐ γὰρ ἠρκέσθησαν οἱ τὰ νῦν τοῦ κηρύγματος τὸν λόγον ἐπιδεικτικῶς ὑποφαίνοντες, τῇ διὰ σανίδων μόνον ἐκποίησει τὰ ἀγίων περιαιρεσθαι εἰκονίσματα, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐν γραφίδι ἐφάμιλλον τούτοις κόσμησιν τῶν σεπτοτάτων νεῶν ὀλικῶς ἐξορύττεσθαι („Denn diejenigen, die jetzt das Wort der [frohen] Botschaft in prunkvoller Weise verkünden, begnügten sich nicht damit, nur die Statuen der Heiligen ringsum zu entfernen, sondern [ließen] auch die den Statuen gleichenden Gemälde aus den ehrwürdigsten Gotteshäusern gänzlich [und mit Gewalt] wegschaffen [herausgraben]“. Es besteht kein Zweifel, dass die bilderfeindlichen Maßnahmen der Ikonoklasten zur Zerstörung von Ikonen geführt haben. Es gibt jedoch keine Klarheit darüber, in welcher Dichte in Konstantinopel vor dem Bilderstreit Bilder verbreitet waren. So zeigt das Beispiel der justinianischen Hagia Sophia, dass Bilder keine Rolle gespielt haben. Erst nach dem Ende des Bilderstreits wurde es selbstverständlich, dass byzantinische Kirchen mit Ikonen, Mosaiken und Fresken ausgestattet wurden (K. CH. FELMY [2004] 19). Im Gegensatz dazu zeigen die reich geschmückten frühchristlichen Basiliken Roms, dass der Westen weit bilderfreundlicher war als Byzanz.

⁵⁰² M. ANDALORO (2000) 663.

ein Werk aus Konstantinopel handeln. Die antiken Ikonen Roms zählen neben den Sinai-ikonen zu den ältesten christlichen Kultbildern.

3. 4. Vom antiken Tafelbild zur römischen Ikone

Beschäftigt man sich als Archäologe mit der Frage der Vor- und Frühgeschichte des christlichen Kultbilds, so sind die mittelalterlichen Legenden der vom Himmel gefallenen, von Lukas gemalten oder nicht von Menschenhand gemalten Wunderbilder (*acheiropoietoi*) von marginaler Bedeutung. Tatsächlich handelt es sich bei den Ikonen um historische Kunstwerke irdischer Meister, um antike Tafelmalerei. Dabei stellt sich die Frage, beerbt die Ikone neben Material, Technik und Stil des antiken Tafelbildes auch den antiken Bilderkult?

Die Schwierigkeit einer exakten ikonographischen Interpretation ergibt sich durch die zahlreichen Restaurierungen und Übermalungen, ein Phänomen, das gerade bei hochverehrten Kultbildern festzustellen ist. Durch das Brennen von Kerzen und Öllämpchen vor den heiligen Bildern wurden sie rußgeschwärzt („Schwarze Madonnen“), durch das Mittragen bei Prozessionen beschädigt, durch kultische Waschungen (Salvatorikone!) fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Die Bekleidung mit silbernem oder goldenem Oklad, die Befestigung von Kronen, Schmuck- und Votivgegenständen mit Nägeln führte zusätzlich zu einem vorzeitigen Alterungsprozess bis hin zum nahezu völligen Verlust der ursprünglichen Substanz.

Am Beispiel der Christusikone Sancta Sanctorum vom Lateran soll der Versuch unternommen werden, formale und inhaltliche Vorbilder aufzuzeigen. Das erstrebte Ziel wäre dabei, die mutmaßliche Entstehung des römischen Bilderkults – unabhängig von Byzanz – nachzuvollziehen.

3. 4. 1. Fragen zu Material, Technik, Stil, Ikonographie und Provenienz der Christusikone Sancta Sanctorum vom Lateran

Unser Wissen über die Salvatorikone beruht ausschließlich auf den Aussagen und einer schwarz-weiß Aufnahme von J. WILPERT, der die Tafel einmal sehen durfte. J. WILPERT, hat die Tafel Anfang des 20. Jahrhunderts von der Silberverkleidung befreit. Dabei musste er feststellen, dass sich bis auf wenige Farbspuren kaum etwas von der originalen Bemalung erhalten hatte (Abb. 99). Er beschreibt Christus als eine auf einem gemmenbesetzten Thron sitzende Ganzfigur auf blauem sternensüßtem Grund. Reste einer Inschrift mit den Buchstaben E EL wären erhalten geblieben, was wohl die Beischrift „Emmanuel“ bedeutet⁵⁰³. Die Restaurierungsarbeiten von 1991 haben ergeben, dass nichts mehr davon zu sehen war⁵⁰⁴, sodass wir allein auf WILPERTS Beschreibung aufbauen müssen. Zur Technik gibt WILPERT folgende Angaben: „Die Malerei war auf einer Leinwand aus Hanf ausgeführt, die auf eine 2 cm starke Holztafel aufgeleimt war. Auf der Leinwand ist keine Kreide aufgetragen, dafür aber ein ganz leichter Anstrich von Bleiweiß. Die Farben sind direkt aufgetragen, wie nicht selten auf den ägyptischen Mumienporträts“⁵⁰⁵. Den knappen Aussagen WILPERTS zufolge,

⁵⁰³ J. WILPERT, *L'acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella Cappella della Sancta Sanctorum*, zitiert nach der sep. Ausgabe Roma 1907, 247f. In dem gleichnamigen Artikel in *L'Arte* 10 (1907) 163 ist nur von einem dunklen, azurblauen Hintergrund die Rede (zum Sternenmotiv vgl. Anm. 505).

⁵⁰⁴ M. ANDALORO, *L'acheropita*. In: *Il Palazzo Apostolico Lateranense*. Roma 1991, 81 – 90.

⁵⁰⁵ J. WILPERT, *L'acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella Cappella della Sancta Sanctorum*. In: *L'Arte* 10 (1907) 162: „La pittura era eseguita su tela di canapa incollata sopra una tavola di legno grossa 2 cm (...). Sulla tela non c'è strato di gesso, bensì una leggerissima mano di biacca. I colori sono applicati direttamente come non di rado nei ritratti delle mummie egiziane“. Das (mutmaßliche) Sternenmotiv wurde möglicherweise auf die Silberverkleidung von Innozenz III. übernommen (Abb. 100). Auf einer frühen Sinaiikone (Anfang siebentes Jh.) thront Christus als „Alter der Tage“ (Dan 7,9 und Offb 1,14) auf einem Regenbogen inmitten einer sternensüßten Mandorla. Reste der Malerei lassen die ursprünglich vorhandenen vier Lebewesen erkennen.

wäre ein orientalischer Ursprung der Christusikone vom Lateran durchaus in Erwägung zu ziehen. Darüberhinaus bietet sich aus dem Medium antiker (vorikonoklastischer) Tafelmalerei nahezu ausschließlich Material aus Ägypten an. Durch das trockene Klima und den sandigen Boden blieb nur in Ägypten eine größere Zahl von bemalten Tafelbildern aus Holz erhalten, was aber nicht darüber hinwegtäuschen darf, dass diese Objekte in der Antike über den ganzen Mittelmeerraum verbreitet waren.

Christus wird durch die Beischrift als EMANOYHA bezeichnet, später wurde diese Aufschrift dem Typus des jugendlichen, bartlosen Christus zugeordnet (vgl. Anm. 331). Das Motiv des Sternenhimmels ist unter einem eschatologischen Aspekt zu betrachten. Häufig wird an Stelle der thronenden Majestas das Kreuz als Symbol des Triumphes Christi über den Tod am Sternenhimmel befestigt. Die Ikonographie lässt sich sowohl in der westlichen als auch östlichen Kunst des frühen Christentums nachweisen. Prominente Beispiele sind das Gewölbemosaik des Baptisteriums von Albenga (spätes fünftes Jh. ?): das dreifach ineinandergeschobene Christogramm mit A und Ω umgeben von zwölf Tauben (= Apostel), wird von weißen Sternen auf blauem Grund gerahmt (PKG 15, Taf. 20); das Kuppelmosaik von S. Maria della Croce in Casaranello (sechstes Jh.): das Kreuz erscheint im Zentrum eines kräftig grünen Himmels mit gelben Sternen (PKG 15, Taf. 19a); das (rekonstruierte) Apsisprogramm der Basilika Apostolorum in Nola Cimitile (um 400): das Apsisbild zeigte als Mittelpunkt das Gemmenkreuz vor einem Sternenhimmel, umgeben von zwölf Tauben (CH. IHM [21992] fig. 16); die Jerusalemer Ampulle aus dem Domschatz von Monza: das zentrale Kreuz, von einer Arkade gerahmt und einem Kreis von Apostelmedaillons und einer äußeren Ringzone mit Sternen umgeben, hat die Struktur einer Kuppeldekoration, die in der Jerusalemer Monumentalmalerei angenommen wird (ebd., 87, fig. 21); das Himmelssegment vom Apsismosaik von S. Agnese in Rom: „Im Zenith hält die Hand Gottes aus den apokalyptischen Wolken, umgeben vom Kreis des gestirnten Himmels, den Martyrerkranz über die Heilige“ (H. BRANDENBURG [2004] 247, Abb. 152); das mit goldenen Sternen übersäte Gewölbemosaik des Mausoleums der Galla Placidia (erste Hälfte fünftes Jh.), (A. PAOLUCCI [1976] Abb. S. 33, 34 und 38); das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe (Mitte sechstes Jh.): die Verklärung Christi wird durch die *crux gemmata* mit dem Brustbild des Herrn im Zentrum auf einem blauen, mit Sternen übersäten Medaillon symbolisiert (Abb. 72); die Apsis der Kapelle des Erzbischöflichen Palastes (fünftes/sechstes Jh.): ein goldenes Kreuz erscheint vor dem blauen, mit weißen und goldenen Sternen dicht besetzten Himmelsgrund (A. PAOLUCCI [1976] Abb. S. 80); Apsisfresko der Kapelle VI, Bawit, Kloster des Apollo, sechstes/siebentes Jh. (heute Koptisches Museum von Kairo): im oberen Teil der Nische thront der bärtige Christus mit Kreuznimbus auf einem gemmenbesetzten Thronsessel mit Suppedaneum. Die Rechte hat er zum Segensgestus erhoben, die Linke mit dem aufgeschlagenen Kodex (mit einem Trishagion) hält er dem Betrachter entgegen. Umgeben wird er von einer Mandorla, getragen von Rädern mit Feuerzungen und den Symbolen der vier apokalyptischen Lebewesen. Flankiert wird Christus von den Erzengeln Michael und Gabriel. Die ganze Szene ist mit einem blauen Sternenhimmel hinterlegt (G. GABRA [1996] Abb. S. 58 und 59); Nische der Ostwand von Kapelle B, Sakkara, Jeremiaskloster, sechstes/siebentes Jh. (heute Koptisches Museum von Kairo): das fragmentarisch erhaltene Fresko lässt die Ezechielvvision vor einem grünen mit weißen Sternen überzogenen Hintergrund erkennen (CH. Ihm [21992] 205f.).

3. 4. 1. 1. Exkurs: Vorikonoklastische Tafelmalerei in Ägypten. Das ägyptische Mumienporträt



Abb. 109a: „Hermione grammatike“, aus Petrie bei Hawara, Cambridge, Girton College

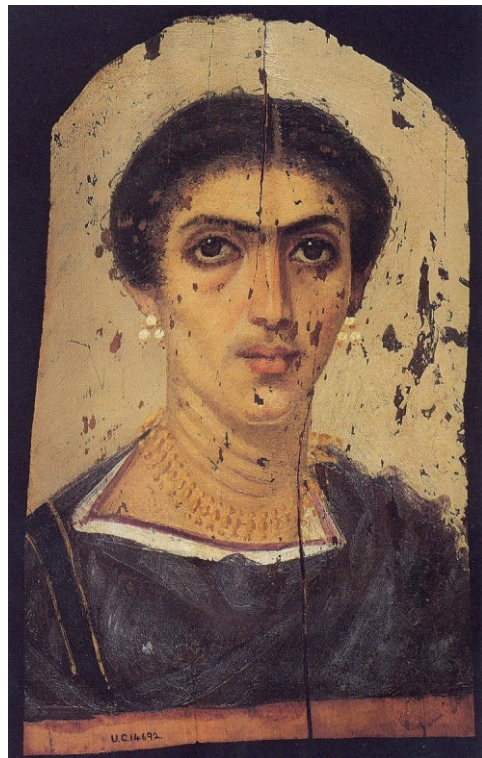


Abb. 109b: Porträt einer Dame, aus Petrie bei Hawara, Petrie Museum

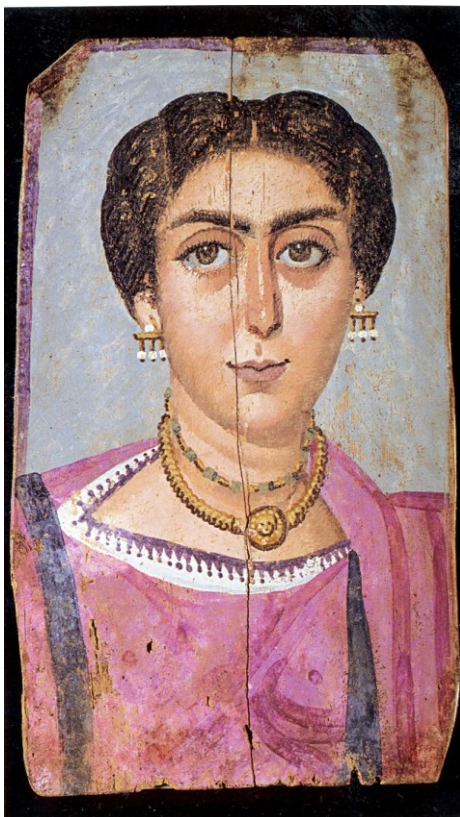


Abb. 109c: Dame mit Collier, aus er-Rubayat, Wien, KHM

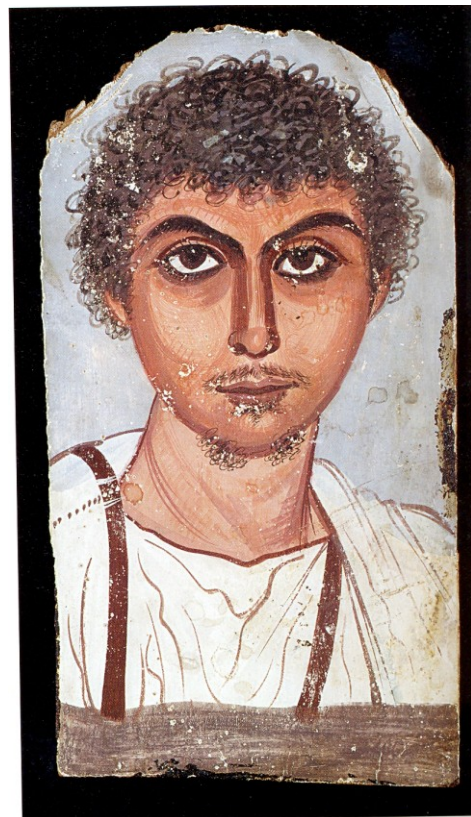


Abb. 109d: Junger Mann mit Bartflaum, aus er-Rubayat, Wien, KHM

Seit dem Alten Reich war es in Ägypten Brauch, die Körper der Verstorbenen zu mumifizieren, um damit ein Weiterleben nach dem Tode zu gewährleisten. Die pharaonischen Begräbnisrituale wurden auch in der Ptolemäerzeit und unter römischer Herrschaft bis in die Spätantike beibehalten. Rom eroberte den Orient, in der Kunst aber blieben die lokalen Traditionen, durchsetzt von römisch-griechischen Einflüssen, erhalten. Als Ägypten unter Kaiser Augustus römische Provinz wurde, setzte sich im Norden Ägyptens der Brauch durch, anstelle plastischer bemalter Masken mit idealisierten Gesichtszügen, zweidimensionale Bildnisse aus Holz oder Leinwand über das Gesicht der Mumie zu legen. Die Bildnisse, die mit individuellen Merkmalen und porträtähnlichen Zügen ausgestattet waren, sollten das Wesen der Verstorbenen erhalten, und gemeinsam mit der Mumifizierung des Leichnams eine körperliche und geistige Wiedergeburt garantieren. Um die Mumienporträts in die Wickelleichen einzupassen, wurden die Holztafeln in der Regel an den Ecken zugeschnitten. Die Malerei wurde in Temperatechnik oder Wachsmalerei, einer besonders haltbaren und farbenfreudigen Maltechnik, ausgeführt.

Das Darstellungsschema der Verstorbenen ist immer wieder dasselbe. Die Porträts zeigen ein männliches oder weibliches Brustbild, mit leicht seitwärts gewendetem Kopf und bekleidetem Oberkörper. Wie bei den Ikonenbildnissen erscheinen die Gestalten auf den Bildern isoliert, ohne räumlichen Zusammenhang mit dem Hintergrund, der meist in einem bläulichgrünem Grau oder einem Goldhintergrund gehalten ist. Wie bei den Ikonen wird der Hauptakzent auf die Augen gelegt, das nahezu sakrale Erscheinungsbild der Dargestellten durch die starke Ausdruckskraft des Blicks und die würdevollen Haltung unterstrichen (Abb. 109 a – d).

Die zeitliche Einordnung der ägyptischen Tafeln ist problematisch, weil der ursprüngliche Kontext zumeist verloren ist. Daher erfolgt die Datierung durch Vergleiche von Haartrachten und anhand des Schmucks, den die Frauen tragen, mit den jeweiligen „Modetrends“ der tonangebenden kaiserlichen Familien Roms. Die Oberschicht in den Provinzen, die auch den exklusiven Auftraggeberkreis der ägyptischen Mumienporträts einschließt, imitierte im Allgemeinen die Vorbilder aus der Metropole, und unterstrich auf diese Weise zugleich ihre Loyalität gegenüber dem Kaiserhaus.

Die Forschung geht zum überwiegenden Teil davon aus, dass die Mumienbildnisse noch zu Lebzeiten der Dargestellten angefertigt wurden und erst in sekundärer Verwendung als Mumienporträts Anwendung fanden. Der Umstand, dass nur vereinzelt ausgesprochene Altersporträts gefunden wurden, untermauert diese Hypothese. Andererseits darf die geringe Lebenserwartung dieser Epoche nicht außer Acht gelassen werden.

In severischer Zeit geht die Anfertigung von Mumienporträts zurück und hört um die Mitte des dritten Jahrhunderts n. Chr. auf. Einerseits sind dafür wirtschaftliche Gründe verantwortlich, andererseits hängt das Vordringen des Christentums mit dem Ausklingen dieses sepulkralen Brauchtums zusammen⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶ Für das Ende der Produktion von Mumienporträts wurde bisher allgemein das Theodosius Edikt von 392 n. Chr. mit dem Verbot heidnischer Kulte in Verbindung gebracht (Cod. Theod. 16, 10, 11). B. BORG nimmt eine Produktion von Mumienporträts nur bis in severische Zeit, höchstens aber bis in die Mitte des dritten Jahrhunderts an. Im zweiten Jahrhundert, in dem auch das Gros der Mumienporträts entstand, waren die ländlichen Gegenden des Fayum von Angehörigen privilegierter Schichten aus Rom, Alexandrien und Antioche bevölkert, was zur besonderen Prosperität dieses Gebietes beitrug. In severischer Zeit und knapp danach wandelte sich dieses Bild durch einen starken Bevölkerungsrückgang. Auch in religiöser Hinsicht war das dritte Jahrhundert eine Zeit des Umbruchs. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Entwicklung des Isis- und Serapis-kultes, der für die Auftraggeber der Mumienporträts eine wichtige Rolle gespielt hat. Unter den Kaisern Commodus und Caracalla erlebte er eine letzte große Blüte, danach setzte ein allgemeiner Verfall dieses Kultes ein. Das Vordringen des Christentums kann sicherlich nicht unmittelbar für das Verschwinden der Gattung Mumienporträt verantwortlich gemacht werden, dürfte aber durchaus einen Beitrag dazu geleistet haben. Vermutlich wurde die Aufbewahrung der Mumien im Haus gemäß der christlichen Verbote aufgegeben, demzufolge Bestattung und Totenkult wieder eine größere Bedeutung erlangten (B. BORG, *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*. Mainz 1996, 206f.); vgl. weiters I. SZABOLCS, Das Aussehen der frühen Christen (vornizäische Periode). Ungedr. Diss. Wien 2008.

Werke unterschiedlichster künstlerischer Qualität sind erhalten, wovon die überwiegende Anzahl in den Nekropolen von Fayum, einer fruchtbaren Oasenlandschaft südwestlich von Kairo, gefunden wurde. Weitere Funde sind auch aus anderen Orten entlang des Niltals bekannt, wie beispielsweise aus Achmim oder Theben⁵⁰⁷.

3. 4. 1. 2. Technik

B. BORG, die sich in ihrer Arbeit über ägyptische Mumienporträts gewissenhaft mit Maltechniken und Materialanalysen auseinandergesetzt hat, schildert die Herstellung der Tafelgemälde folgendermaßen: „Enkaustische Gemälde sind meist auf relativ dünnem (selten stärker als 4mm), furnierartigem Grund gemalt, der in vielen Fällen dunkel, weiß oder gelb grundiert ist. Auf dieser Grundierung oder direkt auf dem Holz wird das Porträt....skizziert...“⁵⁰⁸. Auf Holztafeln geleimte bemalte Leinwände, die WILPERT zur Materialangabe der Lateranikone angibt, sind nicht belegbar. Grundierungen von Tafelgemälden sind in der antiken Literatur nicht erwähnt.

Bei der Analyse der Grundierungen sind in der Regel keine Bindemittel sondern nur die Farbpigmente nachgewiesen. Sie wurden in höherer Konzentration verwendet, um einen deckenden Malgrund (!) zu erreichen, und damit Unebenheiten des Holzes auszugleichen. Materialanalysen wurden allerdings bis dato nur an wenigen Mumienporträts vorgenommen, sodass allgemeingültige Aussagen nicht möglich sind. Im Gegensatz dazu wurden Holzbestimmungen relativ häufig durchgeführt. Zypresse, Sykomore, Linde, Zeder, Pinie, Kiefer (*abies species*), (eventuell Buchsbaum und Feige?) wurden zur Herstellung von Mumienporträts verwendet. Sämtliche Holzsorten, außer der Zeder, die importiert wurde, wachsen auch in Ägypten, besonders im Fayum⁵⁰⁹, dem Hauptfundort der etwa 500 erhaltenen Mumienbilder.

Wir wissen, dass die Christusikone von Sancta Sanctorum aus italienischem Nussbaumholz gefertigt wurde⁵¹⁰, über die Maltechnik – vermutlich Enkaustik oder Tempera – ist nichts bekannt⁵¹¹. Beide Verfahren wurden bereits bei der Herstellung ägyptischer Mumienporträts verwendet und Jahrhunderte lang tradiert. Die aus der griechischen Antike überlieferte Wachsmalerei⁵¹², aus der die meisten Tafeln aus dem Fayum und der Großteil christlicher Ikonen bis in die Spätantike hergestellt wurden, bleibt bis heute ein Mysterium. Seit dem 18. Jahrhundert hat eine Anzahl von Künstlern und Wissenschaftlern den Versuch unternommen, das Geheimnis zu lüften, bis jetzt ohne Erfolg⁵¹³.

⁵⁰⁷ E. SCHWINZER, Bemalte Mumienhüllen. In: M. v. FALCK – F. LICHTWARK (1996) 141.

⁵⁰⁸ B. BORG (1996) 12.

⁵⁰⁹ *Ebd.*, 16.

⁵¹⁰ „Um jeden Zweifel zu beseitigen habe ich ein kleines Stück Holz an Prof. Pirotta, den Direktor des Römischen Botanischen Instituts übergeben, mit der Bitte, mittels mikroskopischer Überprüfung die Holzart zu bestimmen. Das Ergebnis war vorhersehbar: Ich beehre mich sie zu informieren, dass das Holzstück, welches Sie mir zur Prüfung gebracht haben, aus Nuss ist“...(J. WILPERT [1907] 164, deutsche Übersetzung F. TICHY).

⁵¹¹ In der Broschüre von E. BOSI wird Tempera als Maltechnik erwähnt (E. BOSI, *Itinerari romani 7. Agli albori della Roma cristiana. Da San Giovanni in Laterano a Santa Croce in Gerusalemme*. Roma 2006, 22).

⁵¹² Plinius d. Ä. (hist. nat. XXXV, 31) beschreibt die Technik der mit sog. „Punischem Wachs“ vermischten Farben. Die Malerin E. DOXIADIS, die selbst erfolgreich Malversuche mit Wachstempera durchführte, hält Bildnisse in reinen Wachsfarben, ohne Wasser- oder Ölzusatz gemalt, für undenkbar. Besonders die dünnflüssig aufgetragenen Linien und Schraffuren auf sonst pastos ausgeführten Tafeln, könnten nur in Wachstempera gemalt sein (E. C. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*. New York 1995, 93 f.). B. BORG vermutet, dass der Begriff „Enkaustik“ in der Antike für alle Malverfahren mit wachshaltigen, erwärmungsbedürftigen Farben verwendet wurde (B. BORG [1996] 15).

⁵¹³ E. C. DOXIADIS, Technique. In: S. WALKER – M. BIERBRIER, *Ancient faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*. London 1997, 21.

3. 4. 1. 3. Ikonographie



Abb. 110: Thronender Christus, Tivoli Dom



Abb. 111: Thronender Christus, Sutri, Dom

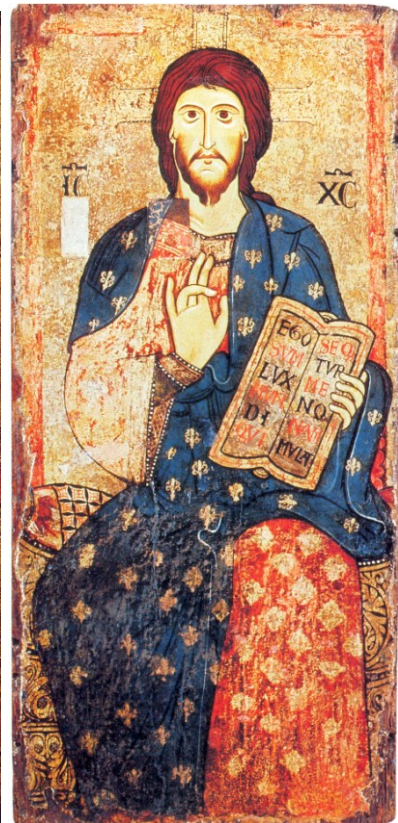


Abb. 112: Thronender Christus, Sutri, Dom

Aus mittelalterlichen Wiederholungen der „ungemalten“ Wundertafel im Lateran kann man sich ein ungefähres Bild machen, wie die Salvatorikone ursprünglich ausgesehen hat. Sie stammen großteils aus der Zeit zwischen dem zwölften und fünfzehnten Jahrhundert, also schon aus der Zeit des Exils der Päpste in Avignon⁵¹⁴. Christus ist jeweils bärtig und langhaarig, er sitzt streng frontal vor einer raumlosen Bildfläche auf einem Gemmenthron mit Kissen und Suppedaneum. Er besitzt einen Kreuznimbus, die Rechte ist zum Segensgestus erhoben, die Linke hält einen aufgeschlagenen (bzw. geschlossenen) Kodex (Abb. 110 – 112).

Es gibt im hohen Mittelalter höchst selten in Ganzfigur gemalte Ikonen, das Original, das sie wiederholen, muss daher ein Werk der Antike sein. Die Gruppe von Triptycha, die auf die Provinz Latium beschränkt ist, erklärt sich daraus, dass die Augustprozession, wo die Salvartafel nach S. Maria Maggiore zog, nur in den Bischofsstädten des Latium ihre Nachfolge fand⁵¹⁵. Latium war damals das Zentrum des neu entstehenden Kirchenstaates. Während das Kultbild der Veronika im späten Mittelalter in unzähligen Repliken Verbreitung fand, blieb die Tradition des Acheiropiten auf den Kirchenstaat beschränkt.

Während WILPERT mit Verweis auf die Triptycha von Tivoli (zwölftes Jh.) und Trevignano (um 1200) mit Sicherheit annimmt, dass die Tafel von Anfang an Flügel besaß⁵¹⁶, äußert

⁵¹⁴ G. WOLF weist darauf hin, dass die latiensischen Bittprozessionen im Mittelalter einen städtisch-kommunalen Charakter angenommen hätten. Die Bilder in diesen Kommunen wären als Symbole päpstlicher Jurisdiktionsgewalt zu sehen, symbolisierten gleichsam exportierte Kaiserbilder (G. WOLF [1990] 79f.).

⁵¹⁵ H. BELTING (2004) 364.

⁵¹⁶ Die Flügel, welches das Salvatorbild von Sancta Sanctorum heute besitzt, gehören zu der Custodia von 1650. Auf diese wurde die Verkleidung mit silbernen Reliefs montiert, die ein lateranensischer Kanoniker 1405 testamentarisch gestiftet hatte (WOLF [1990] 259, Anm. 47). WILPERT nimmt an, sie waren für eine Custodia mit

HAGER seine Bedenken:...,da der ursprüngliche Rahmen verloren ist und das zeitlich am nächsten stehende Salvatorbild von Velletri⁵¹⁷ kein Triptychon gewesen sein kann, weil die Flügelbefestigungsspuren fehlen⁵¹⁸. Das Salvatorbild, so HAGER, könnte im elften und zwölften Jahrhundert wie alle anderen latiensischen Bilder Flügel besessen haben. Diese wurden bei den Prozessionen stets mit Flügeln getragen, HAGER bezeichnet sie als „Prozessionstriptychen“⁵¹⁹.

M. E. wäre ein derart massiver Eingriff, wie die nachträgliche Anbringung von Seitenflügeln in ein sakrosanktes, hochverehrtes und altehrwürdiges Kultbild von der Hand zu weisen. Die Annahme WILPERTS scheint berechtigt, dass der lateranensische Acheiropit von Beginn an als Triptychon geschaffen wurde.

3. 4. 1. 4. Formale und inhaltliche Parallelen zu ägyptischen Tafelbildern außerhalb der Gattung „Mumienporträt“

Trotz der anderen Bildniskonvention und der zeitlich weit auseinanderklaffenden Epoche liegt der Vergleich mit einer dreiteiligen Bildtafel nahe. Die kulturellen Beziehungen zwischen Rom und Ägypten waren seit der Eroberung des Ptolemäerreiches im Jahr 31 v. Chr. bis in die Spätantike außerordentlich eng und intensiv.

Die Herkunft eines Triptychons aus dem späten zweiten Jahrhundert, heute im J. Paul Getty Museum in Malibu, ist nicht gesichert (Abb. 113)⁵²⁰.

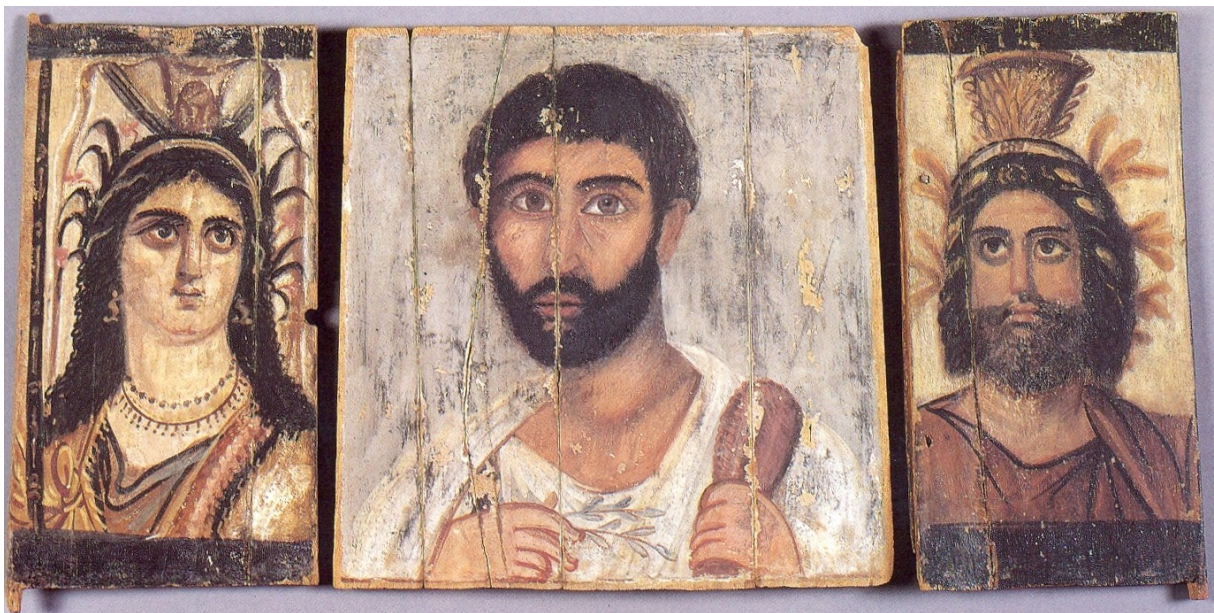


Abb. 113: Triptychon, Büste eines Mannes, flankiert von Isis und Serapis aus Ägypten, Malibu, J. Paul Getty Museum

Das Mittelbild zeigt die Büste eines bärtigen Mannes mit vollem schwarzem Haar in frontaler Ansicht. Seine in Relation zur Gesichtsgröße überdimensional großen Augen entsprechen

Flügeln aus dem späten 14. Jahrhundert gedacht, die vermutlich ihrerseits eine ältere Custodia mit Flügeln ersetzte (J. WILPERT [1907] 26). Für diese besitzen wir keine Quellen.

⁵¹⁷ E. B. GARRISON, *Italian Romanesque panel painting*. Florenz 1949, 48, Nr. 43. GARRISON datiert die Tafel von Velletri in ihrem ältesten Zustand ins zehnte Jahrhundert.

⁵¹⁸ H. HAGER, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels. *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, vol. XVII. München 1962, 35.

⁵¹⁹ *Ebd.*, 38.

⁵²⁰ S. WALKER – M. BIERBRIER, *Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*. London 1997, 123f., Kat. Nr. 119.

dem Erscheinungsbild der Mehrzahl ägyptischer Mumienporträts. Bekleidet ist er mit einer weißen Tunika und einem über die Schultern drapierten Mantel. Seine Linke hält einen Kranz aus Rosenblättern⁵²¹, seine Rechte, die vermutlich durch die Schlinge einer lose weghängenden Borte (Clavus) durchgesteckt ist, hält einen Myrtenzweig. Der schmale Rahmen ist, wie später bei Ikonen üblich, mitgemalt.

Auf den Seitenflügeln erscheinen die beiden Gottheiten Isis und Serapis. Die am oberen und unteren Rand unbemalten Tafeln evozieren den Typus des gerahmten Tafelbildes. Kleine Zapfen, an den unteren Rändern und am linken oberen Rand des Isisbildes noch erhalten, dienten vermutlich zum Schließen des Triptychons. Isis trägt eine Krone mit Schleier, in der Mitte die Uräusschlange, an den Seiten Blumen- und Blütenblätter. Über ihrer linken Schulter liegt eine Blumengirlande, an der rechten Schulter versinnbildlicht der Isisknoten ihres Mantels das typische Attribut der Göttin. Geschmückt ist die Göttin mit einer zweireihigen Halskette und Ohrringen in Form von Delphinen.

Als Pendant zu Isis ist auf der gegenüberliegenden Seite Serapis mit dem goldenen *kalathos* bekrönt, weiters mit einem geflochtenen Haarband und einem Kranz mit goldenen Blättern geschmückt. Er trägt eine braune Tunika mit einem braunen Mantel.

Auffallend ist der unterschiedliche Malstil zwischen dem Mittelbild und den Büsten des seitlich flankierenden Götterpaares. Während bei der Wiedergabe des Verstorbenen in der Tradition römischer Bildnismalerei porträtähnliche, wenn auch stark idealisierte Züge angestrebt wurden, entspricht das weitaus lebendigere und qualitätvollere Abbild der Götter dem „impressionistischen“ Malmodus hellenistischer Vorbilder.

Eine weitere Erklärung für das stark differierende Erscheinungsbild von Mittel- und Seitentafeln wäre eine Anfertigung von unterschiedlicher Hand. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die Büste des Verstorbenen die Bildnisse der Götter in seiner Körperdimension übertrifft, obgleich eine hierarchische Staffelung im umgekehrten Sinn zu erwarten wäre.

Die erhaltenen Exemplare von Götterbildern beweisen laut K. PARLASCA, dass das antike Tafelbild nicht nur in der Grabkunst Verwendung fand. Als Kultbild existierte es nachweislich nicht nur in dreidimensionaler Gestalt, sondern wie die christliche Ikone auch als zweidimensionale Bildtafel⁵²².

Über den ursprünglichen Verwendungszweck des seltenen Objekts in Form eines Triptychons aus dem Paul Getty Museum sind wir nicht informiert. Wir haben auch keine Nachricht darüber, in welcher Art und Weise das Triptychon im Grab bzw. in einem Mausoleum aufbewahrt worden war. Die unbemalten Ränder evozieren die Erinnerung an das Medium des gerahmten Tafelbilds. Aus der Innenbemalung des Sarkophags von Kertsch⁵²³, wo das Atelier eines Künstlers wiedergegeben ist, wissen wir, dass enkaustisch gemalte Porträtbildnisse an Wänden aufgehängt wurden (vgl. Abb. 55).

Ein weiterer ungewöhnlicher Fund aus Hawara bestätigt die Vermutung, dass Porträtbildnisse nicht ausschließlich in der Funktion von Mumienbildnissen Verwendung gefunden hatten. Das kleine, stark fragmentierte Bildnis einer Frau wurde in Richtung zu einer Mumie (ohne Mumienporträt) gedreht gefunden. Die Tafel, die aufgrund ihrer geringen Ausmaße von 25,9 x 20,4cm für ein Mumienporträt zu klein gewesen wäre, besitzt noch ihren originalen

⁵²¹ Ikonographisch lassen sich Kränze und Handgirlanden nur aus dem griechischen Kulturkreis ableiten. Als Attribute von Verstorbenen dürften sie dort allerdings in keinem Zusammenhang mit religiösen Vorstellungen gestanden, sondern aus dem traditionellen Gebrauch als Schmuck von Götterstatuen bzw. bei Tänzen, Festen, Symposien und vergleichbaren Veranstaltungen in den sepulkralen Bereich eingedrungen sein. Eine ähnliche, bloß allgemeine Bedeutung als kostbare Gabe, dürften auch in Ägypten die den Verstorbenen mitgegebenen Blumenkränze und Girlanden gehabt haben. Ob der aus dem pharaonischen Ägypten stammende Gedanke des „Kranzes der Rechtfertigung“, das heißt des Zeichens eines glücklich überstandenen Totengerichts, in römischer Zeit noch mitschwingt, kann aus guten Gründen bezweifelt werden. (Vgl. dazu B. BORG [1996] 122 – 126).

⁵²² Vgl. dazu: K. PARLASCA, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*. Wiesbaden 1966, 72, Taf. 21.

⁵²³ Vgl. Anm. 275.

Doppelrahmen aus Sykomorenholz (Ab. 114)⁵²⁴. Zwei seitlich über dem oberen, hervorstechenden Rahmen befestigte Seilenden bestätigen ihre primäre Verwendung als Wandbild.



Abb. 114: Bildnis einer Frau mit originale Doppelrahmen aus Sykomorenholz, Ägypten, London, British Museum

Farbangaben für den Künstler in griechischer Sprache. Die Tafel aus Sykomorenholz, vermutlich aus antoninischer Zeit, stammt aus Tebtunis. Sie ist beidseitig bemalt⁵²⁶.

Es stellt sich nun die Frage, wurden die Porträts schon zu Lebzeiten angefertigt? Hingen sie an den Wänden der Häuser und fanden sie erst in sekundärem Gebrauch als Mumienporträts oder Bilder von Mausoleen Verwendung? Zweifellos wurden die rechteckigen Tafeln, ehe sie über das Antlitz der Verstorbenen gelegt und mit Bändern befestigt an den Wickelleichen angebracht wurden, den jeweiligen lokalen Traditionen gemäß angepasst: gekürzt, bogenförmig zurechtgeformt oder an den Ecken abgeschrägt. Mit Ausnahme des einzigen, erhalten gebliebenen gerahmten Porträts sind sämtliche Mumienporträts notwendigerweise annähernd in Lebensgröße gemalt. Obzwar es keinerlei Nachrichten über Auftraggeber dieser Porträtbildnisse gibt, stellt S. WALKER diese zweifelsfrei in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Tod der abgebildeten Personen. Die Tafeln, so WALKER, wurden vermutlich in der Tradition archaisch-griechischer Bestattungsriten in einer Prozession (*ekphora*) gemeinsam mit dem Körper des Verstorbenen durch die Stadt oder das Dorf zum Einbalsamieren geführt, danach beschnitten und der Mumie eingepasst⁵²⁷. Der Ritus der *ekphora* könnte auch die Existenz einer Anzahl beidseitig bemalter Bildnistafeln erklären.

Kommen wir nochmals auf das Triptychon vom Paul Getty Museum zurück. Der Verstorbene, aufgrund seiner Attribute (Myrtenzweig, Kranz aus Rosenblättern) und „unrömischen“ Barttracht vermutlich von griechischer Abstammung, blickt über den Betrachter hinweg in die Ferne. Die Pupillen sind wie bei den flankierenden Götterbüsten nach oben geschoben. Die großen strahlenden Augen, von einem Kranz aus hellen Wimpern

Auch das Mumienporträt einer Frau aus Fayum, heute im Britischen Museum, bestätigt die Hypothese, dass gerahmte Gemälde vor ihrer Verwendung im sepulkralen Kontext die Wände von Wohnhäusern geschmückt haben könnten. Die Tafel mit Wachsmalerei weist an den Ecken Spuren von daran befestigten Bändern auf. Die unregelmäßigen Ränder, die abgeschrägten oberen Kanten und das Fehlen von unbemalten Rändern lassen darauf schließen, dass das Porträt nachträglich aus einer größeren Tafel herausgeschnitten wurde, um es der Mumie, in die es eingefügt wurde, anzupassen⁵²⁵.

In die Reihe dieser außerhalb der Gattung „Mumienporträt“ stehen-

den Einzelfunde gehört auch noch die Porträtskizze einer Frau mit

⁵²⁴ S. WALKER – M. BIERBRIER (1997) 121f., Kat. Nr. 117. Das Porträt stammt vermutlich aus der neronischen Periode.

⁵²⁵ I. BALDASSARE (2002) 303, Taf. S. 300.

⁵²⁶ S. WALKER – M. BIERBRIER (1997) 122f., Kat. Nr. 118.

⁵²⁷ S. WALKER, *Mummy Portraits and Roman Portraiture*. In: S. WALKER – M. BIERBRIER (1997) 15.

umrahmt, verleihen dem Bildnis eine nahezu überirdische Aura, was durch das blendende Weiß der Kleidung noch weiter unterstrichen wird. Haar- und Barttracht sind wohl geordnet und vortrefflich gepflegt. Die individuellen Züge sind zugunsten einer idealisierenden, allgemeinen Form männlicher Schönheit zurückgedrängt. Das Bildnis verrät eine bewusste Auseinandersetzung realistischer römischer Porträtkunst mit der Idealität griechischer Formschönheit. Das Gedächtnisbild des verehrten Verstorbenen wird zum heroisierten Bildnis, die Naturform, wie später bei der christlichen Ikone, vom Idealbild durchdrungen. Im ägyptischen Totenbildnis werden Bildmittel und Bedeutungsinhalt der christlichen Ikone vorweggenommen. Im Totenkult des römisch beherrschten Ägypten versichert man sich des Schutzes von Isis und Serapis, im Christentum übernehmen Heilige dieselbe Funktion als Fürbitter des Verstorbenen.

Der Blick auf ein Grabbild in Antinoe (Mittelägypten) aus dem sechsten Jahrhundert zeigt dasselbe Thema der göttlichen bzw. überirdischen Protektion des (der) Schutzbefohlenen im christlichen Bereich (Abb. 115). Die Verstorbene, im Bildtypus der Orans, steht im Zentrum



Abb. 115: Grabbild aus Antinoe (Aquarell)

der Lünette. Sie wird von den Heiligen Kollouthos und Maria flankiert, die durch Rundnimbren und den Zusatz ΑΓΙΟΣ(..ΓΙΑ) zu ihren Namensbeischriften deutlich als heilige Schutzpatrone definiert werden. Im Bereich des Grabes wird der Wandel vom Totenbildnis zur Heiligenikone, vom privaten Erinnerungsbild zum offiziellen Kultbild vollzogen. Das Totenbildnis wird zum wichtigsten Musterbild der Heiligenikone.

3. 4. 1. 5. Die Christuskone Sancta Sanctorum vom Lateran und ihre ikonographischen Voraussetzungen im Westen

Befasst man sich mit der Ikonographie des thronenden Christus, so ist für die Salvatorikone vom Lateran die Wahrscheinlichkeit einer Dreierkomposition in hohem Maße gegeben. Erscheint am ägyptischen Triptychon vom Paul Getty Museum und am christlichen Grabbild von Antinoe der (die) Schutzbefohlene zwischen den Schutz spendenden Göttern oder Heiligen, so ist das in Rom in der Regel umgekehrt. Christus oder die Gottesmutter beherrschen das Zentrum, Heilige flankieren die göttlichen Personen und treten ihrerseits als Fürbitter und Protektoren der Verstorbenen auf. Ein frühes Beispiel aus dem Ende des vierten Jahrhunderts findet sich im *Cubiculum Leonis* der Commodillakatakombe. Die Heiligen Felix und Adauctus erscheinen in der Mittellünette seitlich von Christus, durch ihre Gestik und Handhaltung deutlich als Fürbittende gekennzeichnet⁵²⁸. Das „Turturabild“ in der so genannten *basilichetta* derselben Katakombe, aus der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, repräsentiert bereits typische Bildnisschemata des frühbyzantinischen „Ikonenstils“: Frontalität und Idealität Mariens und der beiden Heiligen Felix und Audauctus sowie die einfache Symmetrie der Formen, inszeniert in einer monumentalen Dreierkomposition (Taf. 4,3). Hier wird die persönliche Beziehung zwischen Patron und Klientin anschaulich aufgezeigt. Der jüngere (bartlose) der beiden Heiligen legt seine Hand auf die Schultern der ihrer hierarchischen Stellung gemäß deutlich kleiner dargestellten Witwe Turtura, um sie persönlich der Gottesmutter zu empfehlen⁵²⁹.

Auf die komplexe Geschichte der Ursprünge und Bedeutung der Darstellung des thronenden Christus zwischen huldigenden Aposteln, Heiligen oder Engelgarden (zunächst als Lehrer⁵³⁰, dann als Basileus⁵³¹) kann hier nicht eingegangen werden. Verbreitet ist auch die Meinung, es habe die Absicht bestanden, Christus mit Zügen des Göttervaters Zeus darzustellen⁵³². Ikonographische und ikonologische Elemente der kapitolinischen Trias wie auch des Zeus *meilichios*, des „Sanften“ durch Sühnung gütig gestimmten Vatergottes, waren im Motiv des thronenden Alleinherrschers Christi zweifellos vereint.

Fest steht, dass der Darstellungsmodus der Salvatorikone bereits um 400 in der römischen Ikonographie möglich war.

Es stellt sich nun die Frage, ob die Tafel, die gemäß der mittelalterlichen Legende aus dem Beutegut des Titus aus Jerusalem stammt, tatsächlich östlicher Provenienz ist, oder ob der Typus des thronenden Christus zwischen zwei huldigenden Personen mit guten Gründen für Rom in Anspruch genommen werden kann.

Betrachten wir nochmals die in Latium erhaltenen Ikonen⁵³³, die offenkundig Ableitungen des lateranensischen Acheiropiten sind (Abb. 110 – 112). Sie wurden wie der Prototyp im Lateran häufig als Triptycha gestaltet. Die Ikonen von Tivoli, Sutri, Capranica und Tarquinia

⁵²⁸ M. GUJ, Una singolare scena di viaggio nel cubicolo di Leone nella Catacomba di Commodilla. *MiChA* 6 (2000) 59, Fig. 2.

⁵²⁹ J. G. DECKERS – G. MIETKE – A. WEILAND, *Die Katakombe „Commodilla“. Repertorium der Malereien. (Roma Sotterranea Cristiana X)*. Città del Vaticano 1994, 61, Farbtafel 3 (Datierungshinweis laut Deckers).

⁵³⁰ Vgl. dazu das Kapitel 3. 1. 9.

⁵³¹ Vgl. dazu: CH. IHM (1992) 5 – 41.

⁵³² So meint R. KAHSNITZ: „Christi Bild entfernt sich weit von dem jugendlichen Christus der Lehrversammlungen des vierten Jahrhunderts, aber auch von dem struppigen Philosophentyp, mit dem die Katakombenmalerei den Herrn als Lehrenden gekennzeichnet hatte. Wir haben Anlass zu der Annahme, dass in jüngster Zeit, eben um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, in Konstantinopel nach dem Vorbild einer antiken Vatergottheit, möglicherweise eines griechischen Zeuskopfes, jenes Bild des Autorität und Güte ausstrahlenden Gottes geschaffen wurde“ (R. KAHSNITZ, Christus lehrt die Apostel. In: R. BAUMSTARK, *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayrischen Sammlungen*. München 1998, 114).

⁵³³ Neben den Christusbildnissen sind auch einige Marienikonen erhalten, die als Gegenstück bei den Prozessionen dienten. Es wurde dabei auf verschiedene Vorbilder zurückgegriffen, entweder auf die *Salus Populi Romani* oder die *Icona Tempuli* (E. PARLATO [2002] 64).

zählen zu den bekanntesten. Das Bild des Erlösers vom Tivoli aus dem zwölften Jahrhundert wurde in kultischer Hinsicht so bedeutend, dass es dem hl. Lukas zugeschrieben wurde⁵³⁴. Es stellt den thronenden Christus vor neutralem Hintergrund in Lebensgröße dar (Abb. 110). In einem schmalen Bildstreifen unter dem Suppedaneum trinken zwei Hirsche aus den Paradiesesflüssen (Taufpsalm 42,2). Auf den Seitenflügeln sind Bilder der Gottesmutter im Purpurgewand und des Evangelisten Johannes gemäß der Ikonographie der Deesis komponiert. Auf den Triptycha in Trevignano und Viterbo (um 1200) ist auf den Innenflügeln dieselbe Bildkomposition gegeben, die Außenflügel stellen die beiden Lokalheiligen Roms Peter und Paul dar, zwischen ihnen steht ein Cherub mit dem feurigen Schwert am Eingang zum Paradies. Eine Reihe weiterer Exemplare sind zum Teil übermalt oder nur mehr fragmentarisch vorhanden⁵³⁵.

Über die ursprüngliche Bemalung ihrer Seitenflügel sind wir ebenso wenig informiert, wie über das Bildprogramm der (dreiteiligen?) Salvatortafel von Sancta Sanctorum. Die Abbildung der stark zerstörten Mitteltafel lässt nur wenige Aussagen zu (Abb. 99). Das Haupt Christi ist von einem Kreuznimbus umgeben, die frontale Gesichtskontur lässt auf einen langhaarigen, bärtigen Typus schließen. Reste der gemmenbesetzten Rückenlehne des Thronsessels sind seitlich der rechten und linken Schulter fragmentarisch erhalten. Die Finger der linken Hand umfassen am oberen Ende einen Kodex, um ihn (offensichtlich) am linken Oberschenkel abzustützen. Wilpert beschreibt die Reste der Malerei folgendermaßen: „Man glaubte allgemein, dass der Erlöser stehend gemalt war, das Original zeigt ihn hingegen sitzend. Er war frontal auf einem goldenen Königsthron sitzend dargestellt, reich verziert mit Perlen und Edelsteinen und mit einer Lehne versehen; mit einem Schemel und rotem Kissen. Von all diesen Einzelheiten blieben noch Spuren. Das Rot und das Grün der Steine und das Weiß der Perlen des Throns haben noch einen Glanz wie Email. Christus trägt seine ihm eigene Kleidung: goldschattierten Purpur (Tunika, Pallium, Sandalen). Aus Gold war nur der Clavus. Die Füße konnte man nur in Umrissen erkennen. Die Fersen waren geschlossen, die Zehenspitzen auseinandergerichtet. Die Geste der Hände erinnert an jene von Rufus Probianus am Berliner Elfenbeindiptychon: Die Rechte im Redegestus vor der Brust erhoben, die Linke auf den Rotulus gestützt.... Vom Originalkopf war so gut wie nichts erhalten.... Der Kopf war mit einem gelbgoldenen Nimbus umschlossen, in dem ein Kreuz in etwas hellerem Gelb, umrahmt mit Braun und Weiß gemalt ist. Es ist relativ gut erhalten, weil es rechtzeitig durch einen Metallnimbus ersetzt wurde und daher bedeckt und geschützt blieb“⁵³⁶. Reste einer Inschrift am linken Kastenrahmen stammen aus einer zweiten Restaurierungsphase, deren Zeitpunkt unbekannt ist. Schon Johannes X. (911 – 928) hatte einen neuen Rahmen anfertigen lassen, auf dem er den Schleier mit Nägeln befestigen ließ. Wurmfraß und das wiederholte Einschlagen und Herausziehen der Nägel machten diesen neuerlichen Eingriff notwendig. Die Inschrift ist fragmentarisch erhalten und geht auf einen Paulustext zurück (Philipper 2,10)⁵³⁷. Die Ikonographie des thronenden Christus, vor dem alle im Himmel, auf der Erde und unter der Erde ihr Knie beugen, könnte als Hinweis auf die Ikonographie der Majestas Domini, des Weltenrichters, interpretiert werden. So heißt es etwa in der lateinischen Übersetzung der Oratio veli aus der Gregorliturgie: *Tu enim dominaris in caelestibus, terrenis et infernis, qui super thronum Cherubicum veheris: Dominus Seraphim et Rex Israel*⁵³⁸. Gerichtsbilder aus frühchristlicher Zeit haben nur symbolischen Charakter,

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ H. BELTING (2004) 363.

⁵³⁶ J. WILPERT (1907) 163 (deutsche Übersetzung F. TICHY).

⁵³⁷ Ebd., 170 „...damit alle im Himmel, auf der Erde und unter der Erde ihr Knie beugen vor dem Namen Jesu“.

⁵³⁸ ASSEMANI, *Cod. liturgicus VII; Missale Alexandrinum* (1754) 92b (zitiert nach CH. IHM [21992] 49). CH. IHM fasst die Apsisbilder des thronenden Christus mit Elementen aus Jesaja 6,1 – 3; 32,18; 66,1 und 15, Ezechiel 1, 4 – 28; 10,12; 37,26 – 27 und der Johannesapokalypse 4,2 – 10 als „liturgische Majestas“ auf (Ebd., 42 – 51).

der Thronsessel Christi mit Gemmenschmuck, die apokalyptische Buchstaben A und Ω oder die vier Lebewesen deuten in der Regel den Bildinhalt an.

In einem Mosaik des sechsten Jahrhunderts von S. Apollinare Nuovo in Ravenna ist es tatsächlich der richtende Christus, der laut Mt 25,31 – 46 die Schafe von den Böcken scheidet⁵³⁹. Ein früheres Beispiel dieser seltenen Darstellung ist nur auf einem römischen Sarkophagdeckel des späten dritten oder frühen vierten Jahrhunderts nachweisbar⁵⁴⁰. Als bartloser Jüngling thront Christus in Ravenna mit einem juwelengeschmückten Kreuznimbus zwischen einem rot und blau gekleideten stehenden Engel. In Rom sitzt er wie ein Philosoph gekleidet in einem mit Bäumen bewachsenen paradiesisch-bukolischen Ambiente, segnet die Schafe und weist die Böcke zurück.

Das Motiv der Deesis, der Gruppe von Maria und Johannes, die vor dem Thron Gottes als Fürbitter auftreten, ist dem Formenschatz byzantinischer Kunst entnommen. Erst im Mittelalter wird die Deesis zum fixen Bestandteil westlicher Gerichtsdarstellungen⁵⁴¹.

Die Figur des thronenden Christus, insbesondere mit Segensgestus, lässt sich nicht ausschließlich auf den Typus „Christus als Richter“ fixieren. Es finden sich in den Quellen des zwölften Jahrhunderts zwar Nachweise auf eschatologische Züge der Salvatorikone⁵⁴², doch dürfte eher die herrscherliche Repräsentation im Vordergrund gestanden sein.

Gehen wir von einem römischen Ursprung des Laterantriptychons aus, scheint eine Ikonographie des zwischen Petrus und Paulus thronenden Christus (eventuell in Kombination mit einem Taufsymboll) weitaus nahe liegender als die Bildkomposition einer in der westeuropäischen Kunst erst um 1200 nachweisbaren Deesis⁵⁴³. Weiters wäre zu bedenken, dass zur Zeit der Entstehung der latiensischen Repliken die Salvatorikone bereits mit einem Schleier verhüllt bzw. mit einer Silberverkleidung überzogen, das heißt die Sichtbarkeit des Acheiropiten nicht mehr gegeben war. Dass diese Tatsache neue Ikonographien hervorgerufen haben könnte, darf m. E. nicht völlig ausgeschlossen werden.

Den Typus des thronenden Christus inmitten huldigender Apostelfürsten findet man schon um die Mitte des vierten Jahrhunderts in Rom. Sie waren die Lokalheiligen der Stadt und deren bevorzugte Fürsprecher bei Christus⁵⁴⁴. Die Dreierkomposition der Huldigung entspricht dem höfischen Zeremoniell imperialer Rituale und ist auf Münzbildern Konstantins aus dem vierten Jahrhundert belegt⁵⁴⁵.

⁵³⁹ A. PAOLUCCI (1976) 61 Abb. 10.

⁵⁴⁰ M. E. FRAZER, *Apse Themes*. In: K. WEITZMANN (1979) 558, Taf. 501. Sarkophagdeckel mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts, Marmor, New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1924, 24.240. FRAZER weist noch auf dieselbe Ikonographie des Weltgerichts in der Apsis von Fundi aus dem frühen fünften Jahrhundert hin, die nur mehr durch literarische Beschreibungen des Paulinus von Nola (Epistola 32.17) nachzuweisen ist (CSEL 29. 1, 292): „*Et quia praecelsa quasi iudex rupe superstat, bis geminae pecudis discors agnis genus haedi circumstant solium; laevos avertitur haedos Pastor et emeritos dextra complectitur agnos* (Das Lamm [Christus] stand wie ein Richter auf dem Felsen. Im nächsten Satz wird der Felsen als *solum*, Thronszitz, bezeichnet. Zwei Lämmer und zwei Böcke standen daneben. Das Lamm wandte sich von den Böcken ab und den Lämmern zu). Übersetzung nach CH. IHM (1992) 181f.

⁵⁴¹ Siehe die Ikonographie der Triptycha von Tivoli, Trevignano und Viterbo.

⁵⁴² Nicolaus Maniacutius assoziiert die Assumptiofeier mit dem gerichtshaltenden Christus. Der Vorplatz vom Lateran, auf dem der Adventus des Bildes stattfand, war auch Ort städtischer Gerichtsbarkeit (G. WOLF [1990] 67).

⁵⁴³ Die in der ostkirchlichen Kunst stark verbreitete Ikonographie wurde im Westen nur zögernd aufgenommen. Vermutlich unter dem Einfluss der Kreuzzüge und der Vermittlung byzantinischer Kunst mehren sich die Beispiele häufig in Verbindung mit der Majestas Domini und dem Jüngsten Gericht (H. SACHS – E. BADSTÜBNER – H. NEUMANN, *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*. Regensburg 2005, 97f.).

⁵⁴⁴ Vgl. dazu beispielsweise die Dreierkompositionen in den Mittelnischen des Junius Bassus-Sarkophags und von ExLat 174 (*traditio legis* Szenen), oder die Differenzierung der Physiognomien von Petrus und Paulus bereits in der Katakombenmalerei der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts.

⁵⁴⁵ Beispielsweise auf einem Goldmultiplum Konstantins aus dem vierten Jahrhundert (Münzstätte Konstantinopel): der nimbierte Kaiser thront zwischen seinen Söhnen Konstantinus II. und Konstantius II. (F. A. BAUER – N. ZIMMERMANN [2001] Abb. 1, S. 17); vgl. dazu: CH. IHM [1992] 22, Anm. 38.

Der ungebrochene Totenkult am Grab des Apostels Petrus, der Konstantin veranlasste, darüber eine große Basilika zu errichten⁵⁴⁶ und die Ende des vierten Jahrhunderts erbaute prachtvolle Memorialkirche über dem Paulusgrab⁵⁴⁷ zeigen den besonderen Stellenwert der Apostelfürsten für die römische Christengemeinde. Zahlreiche Ritzschriften aus dem späten dritten Jahrhundert mit Anrufungen an Petrus und Paulus in der *Triclia*⁵⁴⁸ der Sebastiankatakombe beweisen den Gedächtniskult der Pilger in der Nähe ihrer gemeinsamen Memoria. Der Überlieferung der apokryphen Apostelakten nach haben die beiden Apostelfürsten dort gewohnt, was auch zweihundert Jahre später ein monumentales Epigramm von Papst Damasus (366 – 384) in der darüber errichteten Basilika Apostolorum (S. Sebastiano) bestätigt. Damasus lobt Petrus und Paulus als „neue Sterne“ (von Rom): „...Jünger vom Orient gesandt...nachdem sie Christus jenseits der Sterne gefolgt ...verdient es eher Rom sie als seine Bürger zu beanspruchen“⁵⁴⁹.



Am Ende des vierten Jahrhunderts erscheint die Dreierkomposition auf einem Deckenfresco der römischen Katakombe von SS. Marcellino e Pietro⁵⁵⁰, und zwar zweizonig (Abb. 116): Die obere Zone, der Bedeutung der dargestellten Personen angemessen, nimmt etwa zwei Drittel der Gewölbefläche ein. In der Mitte, flankiert von den Apostelfürsten, thront der bärtige Christus in kaiserliches Purpur gehüllt auf einem breiten gepolsterten Stuhl, seine Füße ruhen auf einem Suppedaneum. Segensgestus der Rechten und aufgeschlagener Kodex sind vergleichbar. Christus erscheint wie auf den mittelalterlichen Monumenten streng frontal, langhaarig und bärtig. Der hellblaue Nimbus (ein Merkmal des vierten Jahrhunderts) mit einem Christogramm über dem Scheitel Christi und den seitlich befindlichen apokalyptischen Buchstaben A und Ω

Abb. 116: Thronender Christus zwischen huldigenden Apostelfürsten, zweizoniges Deckenfresco, Rom, Katakombe SS. Marcellino e Pietro

⁵⁴⁶ H. BRANDENBURG (2004) 91ff.

⁵⁴⁷ *Ebd.*, 103 und 114. Paulus, der Apostel der Heidenkirche, wurde erst im Laufe des vierten Jahrhunderts in gleicher Weise wie Petrus verehrt. Die konstantinische Basilika war relativ bescheiden, erst Ende des vierten Jahrhunderts wurde durch die drei regierenden Kaiser Theodosius, Valentinian II. und Arcadius der konstantinische Bau durch eine neue, prachtvolle Basilika ersetzt.

⁵⁴⁸ Die trapezförmige Memorialanlage bestand aus einem Hof und zwei überdachten Loggien. Die östliche Loggia (Triclia) war wahrscheinlich ein Versammlungsraum der Christen zur Abhaltung der *refrigeria* (Totenmähler). Die eigentliche Memoria, eine Nische mit zwei eingestellten Säulen, befand sich an der nordwestlichen Ecke des Hofes. (F. MANCINELLI [2005] 17, Abb. 34 und 36a).

⁵⁴⁹ *Hic habitasse prius sanctos conoscere debes / Nomina quisque Petri pariter Paulique requiris / Discipolos oriens misit quod sponte fatemur / Sanguinis ob meritum Christumque per astra secuti / Aetherios petire sinus regnaque piorum / Roma suos potius meruit defendere cives / Haec Damasus vestras referat nova sidera laudes* (A. FERRUA SJ [ed.], *Epigrammata Damasiana*. Città del Vaticano 1942, 20. ILCV 951; ICUR, NS, V 13273).

⁵⁵⁰ J. G. DECKERS, Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro“. In: J. G. DECKERS – H. R. SEELIGER – G. MIETKE (1987) 201, Farbtafel 2. Deckers gibt einen Datierungshinweis auf frühtheodosianisch.

weicht in der späteren Ikonographie dem gemmenbesetzten Kreuznimbus (den ausschließlich Christus trägt). In der unteren Zone steht das nimbierte Christuslamm auf einem kleinen Hügel, aus dem die vier Paradiesesflüsse hervorquellen. Je zwei Christus huldigende Martyrer mit Namensbeischriften flankieren das Lamm, dessen Beischrift IOR und DAS (für JORDANES) wie am Tivoli-Triptychon die Taufsymbolik anspricht. An Stelle eines Sternenhimmels definiert eine Anzahl von Ketten mit Blütenblättern, Rosenblüten und Knospen den Ort eindeutig als Paradies.

Das Deckenfresko scheint von einem verwandten monumentalen Vorbild inspiriert zu sein⁵⁵¹. Vermutet wird als Urbild das Apsisprogramm einer der großen römischen Basiliken, meistens das von Alt St. Peter. Die römische Apsis, wo es nicht die Alternative einer figürlich verzierten Kuppel wie im Orient gab, blieb stets das beherrschende Zentrum und der Brennpunkt für die Augen des Betrachters. Während im Kirchenschiff narrative Szenen vorherrschten, blieb die Apsis dem ikonisch anmutenden Bildnis mit wiederkehrenden Themen vorbehalten. Die Apsis von Alt St. Peter schmückte ein Mosaik, das wahrscheinlich den thronenden Christus und die Apostelfürsten zwischen Paradiesespalmen abbildete. Die Rekonstruktion der konstantinischen Apsis zeigt wiederum das Motiv des Taufpsalms 42,2 mit den beiden Hirschen an der Quelle (Abb. 117)⁵⁵². Das mittelalterliche Apsismosaik von Alt St. Peter, aus der Zeit Innozenz III. (nach einer Zeichnung von GRIMALDI) bringt das gleiche Motiv vor einem sternenhimmelstypischen Grund⁵⁵³. Vermutlich wurde die Komposition mit drei Figuren, wie in der frühchristlichen Version, beibehalten.

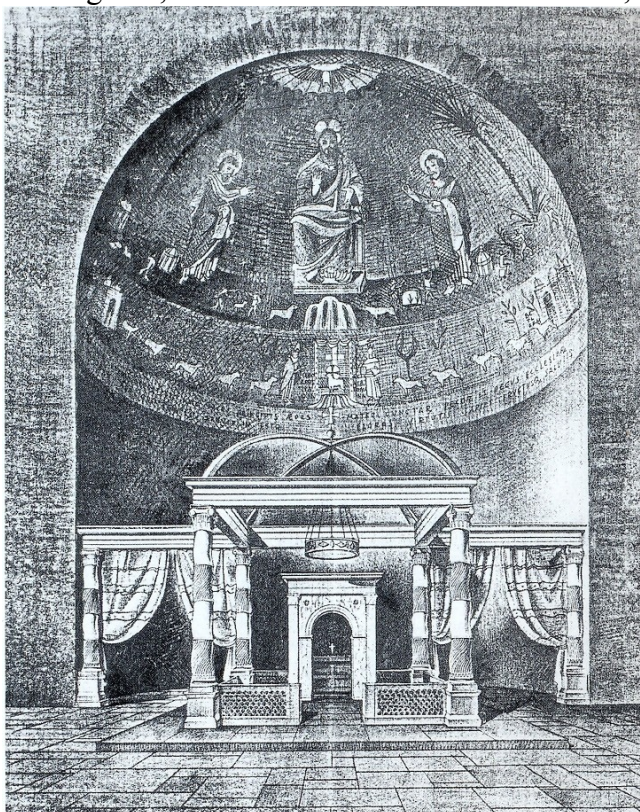


Abb. 117: Thronender Christus zwischen Apostelfürsten, Rekonstruktion der Apsis von Alt St. Peter

Auch das mittelalterliche Mosaik der zweitgrößten Gedächtnisbasilika Roms S. Paolo fuori le mura stellt nicht – wie in einem Memorialbau zu erwarten – den Titelheiligen ins Zentrum, sondern die Majestas Domini. Das Schema ist das gleiche, allerdings mit fünf anstelle von drei Figuren: Christus von den Apostelfürsten flankiert, seitlich erweitert durch Figuren der Apostel Andreas und Lukas. Es ist verlockend anzunehmen, dass das unter Honorius II. (1216 – 1227) entstandene Apsismosaik⁵⁵⁴ das Bildprogramm der theodosianischen Apsis widerspiegelt.

⁵⁵¹ *Ebd.*, 201 (mit weiterführender Literatur).

⁵⁵² H. BRANDENBURG (2004) Taf. XI. 13.

⁵⁵³ CH. IHM (1992) Taf. VI /1.

⁵⁵⁴ H. BRANDENBURG (2004) 103, Abb. 58.

3. 4. 1. 6. Vom Martyrerkult zum römischen Kultbild

Mit der Gründung Konstantinopels wird das legendäre *palladium urbis* nach Osten transportiert, der Schutz der Stadt den christlichen Reliquien, insbesondere denen der Apostelfürsten Petrus und Paulus, den neuen Heroen der Stadt, den „Dioskuren der *Roma christiana*“ übertragen⁵⁵⁵. Man weiß schon früh von ihren Doppelporträts, die gemäß der Silvesterlegende als frühe Quellen für den päpstlichen Besitz von Ikonen dienen⁵⁵⁶.



Abb. 118: Dreiteilige Architekturmalerie, Rom, Katakomben SS. Marcellino e Pietro, Cubiculum 65 (des Nicaephorus)

Das Deckenmosaik der Katakomben von SS. Marcellino e Pietro (*Cripta dei Santi*) spiegelt, wie erwähnt, vermutlich das Apsisprogramm der beiden bedeutendsten oberirdischen Kult Räume Roms wider. In der oberen Zone findet sich die typische Dreiteilung mit Christus im Zentrum der Apostelfürsten, erweitert in der unteren Zone durch vier huldigende, unter Diokletian zu Tode gekommene Martyrer⁵⁵⁷. Unter Papst Damasus wird der Martyrerkult in den unterirdischen Friedhöfen massiv gefördert. Spuren kultischer Verehrung sind in der *Cripta dei Santi* noch deutlich zu erkennen: Über einer getreppten Nische (Sitznische oder Beginn eines aufgegebenen Ganges?) sind zwei faustgroße Höhlungen für Lampen (?), ein

⁵⁵⁵ G. WOLF (1990) 9 und 13.

⁵⁵⁶ *Ebd.*, 9.

⁵⁵⁷ Marcellinus und Petrus (Fest 2. Juni). Frühestes schriftliches Zeugnis ist das von Papst Damasus (366 – 384) über ihren Grabloculi angebrachte Epigramm (ICVR 6, n. 16961). Erst die Passio des sechsten Jahrhunderts weiß, dass Marcellinus Presbyter und Petrus Exorzist war (BHL 5230). Seit dem sechsten Jahrhundert gehören sie zu den Kanonheiligen des römischen Messformulars, es existiert eine ihnen geweihte stadtrömische Titalkirche (LThK 6 [1997] Sp. 1301). Über Tiburtius (Fest 11. August), der vermutlich in einem oberirdischen Grab bestattet wurde, ist nichts bekannt (LThK 10 [1938] Sp. 157). ICVR 16963 (TIB)VR(TIVS)? (Vgl.: A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana* 31. Città del Vaticano 1942). Das Martyrium des Gorgonius (Fest 11. März) wird gemeinsam mit dem des Sebastenus vermutet (BHL 3622, LThK 4 [1996] Sp. 580 – 581).

eiserner Ring auf einem ringförmig gebogenen Haken und zwei geschmiedete eiserne Winkelhaken angebracht. BOSIO, der Entdecker der Grabkammer, sah noch Eisenringe für Lampen⁵⁵⁸. Leuchten wurden aufgestellt, Kerzen angezündet, Refrigeria abgehalten, vielleicht auch Blumengirlanden⁵⁵⁹ angebracht.

Das Liniensystem des Cubiculum 65 (des Nicaephorus) derselben Katakombe nimmt mit den dreigeteilten Lünettenfeldern schon um die Mitte des vierten Jahrhunderts die Idee des Triptychons formal vorweg. Christus und die Blutflüssige (im mittleren Arkosol), Daniel in der Löwengrube und Noach in der Arche (in den seitlichen Lünetten), alles dem Sepulkralcharakter entsprechende Rettungsbilder, beherrschen jeweils die drei kräftig eingerahmten Mittelfelder. Pflanzliche Motive mit kleinen Pfauen auf den deutlich abgesetzten „Seitenflügeln“ symbolisieren Heil(ung) und ewiges Leben (Abb. 118).

Im fünften und sechsten Jahrhundert finden nur mehr sporadisch Beisetzungen in den Katakomben statt, und zwar ausschließlich für privilegierte Grabinhaber in der Nähe der verehrten Grabstätten der Martyrer. Ab der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts kommt es zum Bau von (halb)unterirdischen Kulträumen⁵⁶⁰, Basiliken *ad corpus*. Nur in einzelnen Fällen ist der Bilderschmuck dieser Kultstätten erhalten, wie beispielsweise in der *basilichetta* der Commodilla-Katakombe mit dem „ikonenhaften“ Turturabild.

Gegen Mitte des siebenten Jahrhunderts bringt der Umstand, dass die Katakomben nicht weiterhin in würdiger Form instandgesetzt werden können, die ersten Überführungen der Gebeine der Heiligen in Kirchen innerhalb der Stadtmauern mit sich⁵⁶¹. Der in den Katakomben entstandene Martyrerkult verlagert sich in den Bereich oberirdischer Martyrerbasiliken, wo Ikonen als „körperliche“ Stellvertreter Christi und Mariens vermutlich attraktiver als irgendwelche „echte“ Reliquien werden. Immer häufiger ist von Bildern die Rede, welche die gleichen Eigenschaften wie zuvor die Reliquien der Heiligen haben: heilkräftiges Öl fließt heraus, Wunder ereignen sich vor ihnen und Personen, die nicht daran glauben und sich an ihnen vergehen werden bestraft⁵⁶². Ikonographische Muster finden sich hinreichend im sepulkralen Bereich, das Medium der Wandmalerei wird in zweidimensionale Tafeln übertragen.

Die Überfälle der Langobarden seit der Mitte des achten Jahrhunderts, insbesondere die furchtbare Verwüstung durch Aistulf im Jahr 756⁵⁶³, fordern geradezu zwingend ein wundertätiges Palladium zur Verteidigung der Stadt. Man entsinnt sich der altehrwürdigen Christusikone vom Lateran, die nun als Werkzeug gegen die feindliche Macht dient (LP I, 443). Bestimmte Bilder wurden zu Palladien, weil die kaiserliche Macht unzureichend Schutz bot. Dazu meint BÜCHSEL: „Die kaiserliche Macht eignete sich aber die Palladien an, um ihre Autorität wieder herzustellen und zugleich zu erhöhen...Die Palladien wurden als Stell-

⁵⁵⁸ Die *Cripta dei Santi* wurde von A. BOSIO entdeckt und in einem kurz nach seinem Tod entstandenen Werk 1629 erstmals dokumentiert (J. DECKERS, Die Katakombe „Santi Marcellini e Pietro“ [1987] 200).

⁵⁵⁹ Wie beispielsweise auf einer Darstellung des Totenbilds des Proculus in der Katakombe von S. Gennaro in Neapel deutlich zu sehen ist (H. BELTING [2004] Abb. 32).

⁵⁶⁰ N. ZIMMERMANN (*MiChA* 13 [2007] 29) hält die *basilichetta* in der Commodilla-Katakombe für einen bereits unter Damasus eingerichteten, mit einer malerischen Ausstattung versehenen Kultplatz. Wenn auch aufgrund der starken Zerstörungen und Umbauten nicht mehr bewiesen werden kann, dass auch in der Domitillakatakombe im Bereich des Treppenabgangs hinter der Apsis der Basilika Nereus und Achilleus im vierten Jahrhundert bereits ein Kultplatz eingerichtet worden war, ist mit einer regelrechten Basilika *ad corpus* zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu rechnen.

⁵⁶¹ V. FIOCCHI-NICOLAI, Ursprung und Entwicklung der römischen Katakomben. In: V. FIOCCHI-NICOLAI – F. BISCONTI – D. MAZZOLENI, *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*. Regensburg 1998, 65. Systematisch wurde die Überführung der Gebeine der Heiligen erst unter Paul I. (756 – 767) und den Päpsten der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts durchgeführt (Zu dieser Entwicklung siehe: P. BROWN, *Die Heiligenverehrung. Ihre Entstehung und Funktion in der lateinischen Christenheit*. Leipzig 1991, 14 – 32).

⁵⁶² E. KITZINGER, The Cult of Images in the Age before Iconoclasm. *DOP* 8 (1954) 100f.

⁵⁶³ *Ebd.*, 66.

vertreter Christi und der Heiligen verehrt⁵⁶⁴. Ein Jahrhundert später wird die wundertätige Ikone bei der alljährlich stattfindenden Augustprozession als heilbringendes Mittel gegen den pestbringenden Basilisken am Esquilin eingesetzt (LP II, 110). Um 1570 wurde in Rom die jahrhundertlange Institution der Assumptioprozession, die im Mittelalter vornehmlich von der Kommune und den Konfraternitäten organisiert worden war, abgeschafft⁵⁶⁵, weil sie dem religiösen Ideal und der Idee des universalen Papsstums nicht mehr entsprach⁵⁶⁶.

3. 4. 2. Zusammenfassung

Mit dem Transport des *palladium urbis* in die neu gegründete Hauptstadt Konstantinopel wird der Schutz und das Wohlergehen der Stadt den Apostelfürsten Petrus und Paulus anvertraut. Schon früh berichtet die Legende von ihren Ikonenbildnissen im Besitz des Papstes. Die typische dreiteilige Ikonographie mit Christus im Zentrum der Apostelfürsten, am Deckenmosaik der Katakombe von SS. Pietro e Marcellino (Ende des vierten Jhs.) belegbar, spiegelt vermutlich das Apsisprogramm von Alt St. Peter wider. Es ist anzunehmen, dass am Triptychon der Christusikone vom Lateran, die in der Spätantike zum neuen Palladium der Stadt erkoren wird, dasselbe Bildschema weiter tradiert wurde. Trotz des lückenhaften Materials und der nur punktuell herausgegriffenen Beispiele kann in groben Zügen die Provenienz der Salvatorikone – unabhängig vom Einflussbereich östlicher Kunst – aus dem Martyrerkult der römischen Christengemeinde nachgezeichnet werden.

3. 5. Die Entwicklung der Marien- und Heiligenikone aus der römischen Sepulkralkunst

3. 5. 1. Vom ägyptischen Mumienporträt zum römischen Totenporträt. Formale Parallelen und ikonographische Übereinstimmungen

„Die Entstehung des Heiligenbildnisses im sepulkralen Bereich war möglich, weil das Christentum das Gedächtnisbild des Verstorbenen an seinem Grab zuließ....Es lag an der Person des Toten, ob aus einem *Erinnerungsbild* ein *Kultbild* werden konnte“⁵⁶⁷, schreibt BELTING im Zusammenhang mit dem Aufblühen des Toten- und Heiligenkults nach der Erhebung des Christentums zur *religio licita*.

Betrachten wir beispielsweise das Totenbild einer jungen Dame in der Thrasonkatakombe (Abb. 119). Sie trägt eine Dalmatica mit breiten Clavi und Ärmelborten und einen Schleier. Der reiche Schmuck (eine dünne Halskette, Ohrgehänge, eine weitere Halskette aus großen Perlen und ein Armreif an ihrer Rechten) weist sie als Angehörige einer gehobenen Gesellschaftsklasse aus. Ihr Blick ist seitwärts gerichtet, die rechte, im Gebetsgestus (oder Grußgestus) erhobene Hand, legitimiert sie noch nicht als Christin, schließt aber ihre Angehörigkeit zum christlichen Glauben keineswegs aus. Die buschigen, gerade gezogenen Augenbrauen, die geblähten Nasenflügel und der schief nach oben gezogene Mund verleihen der Verstorbenen ausgesprochen individuelle Züge.

⁵⁶⁴ M. BÜCHSEL (2004) 59.

⁵⁶⁵ G. WOLF (1990) 211.

⁵⁶⁶ H. BELTING (2004) 83.

⁵⁶⁷ *Ebd.*, 95.



Abb. 119: Totenbild einer Frau, Rom, Thrasionkatakomben



Abb. 120: Leichentuch mit Bildnis einer Frau aus Antinoe, Paris, Musée de Louvre, Département des Antiquités Égyptiennes

Vergleicht man das römische Totenporträt mit dem Bildnis einer Frau aus Antinoe⁵⁶⁸ (225 – 250 n. Chr.), so ist die Übereinstimmung des ikonographischen Kanons evident (vgl. Abb. 119 mit Abb. 120). Das ganzfigurige Bildnis einer Frau mittleren Alters ist an den Randbereichen des Leichentuchs stark fragmentiert. Ihre großen dunklen Augen sind auf den Betrachter gerichtet, die geschwungenen Augenbrauen berühren einander an der Nasenwurzel. Die Nase mit dem langen schmalen Nasenrücken ist leicht gebogen, der geschlossene Mund zart geschwungen. Ihr volles, in der Mitte gescheiteltes Haar umrahmt bogenförmig ihr rundes Gesicht und reicht bis in den Nacken. Die vornehme Kleidung besteht aus einer purpurfarbenen Dalmatica mit breiten Clavi und einem über beide Schultern gelegten Mantel, der mit einem Gürtel mit einer kostbaren medaillonförmigen Schließe locker zusammengefasst wird. Die Mantelsäume sind mit einer breiten Borte verziert. Die Dame ist reich geschmückt: Sie trägt Ohrringe mit weißen und goldenen Perlen, einen breiten, stuckierten goldenen Torques mit kugelförmigen Enden, einen Ring mit einem dunklen Stein an ihrer linken Hand und eine schmales goldenes Band im Haar. Ihre Rechte ist in einem Gebetsgestus (oder Grußgestus) mit geöffneter Handfläche gegen den Betrachter gerichtet, während ihre Linke ein Anch-Kreuz (fragmentiert) und eine Blumengirlande hält. Gebräuchliches Formengut der um die Mitte des dritten Jahrhunderts aussterbenden Kultur des Mumienporträts wird im römischen Totenkult weiter tradiert.

⁵⁶⁸ K. PARLASCA – H. SEEMANN (Hg.), *Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit*. Eine Ausstellung der Schirn Kunsthalle Frankfurt 30. Januar bis 11. April 1999, 303, Abb. 201.



Abb. 121: Leichentuch mit Bildnis einer Frau mit Anchkreuz aus Antinoe, Paris, Musée de Louvre, Département des Antiquités Égyptiennes

Noch deutlicher ist die Kontinuität formaler Züge am christlichen Kultbild zu erkennen. Bei einer Konfrontation des ägyptischen Leichentuchs mit der Gottesmutterikone von S. Maria Maggiore, einer der frühesten erhalten gebliebenen westlichen Ikonen (vgl. Abb. 120 mit Taf. 8)⁵⁶⁹, sind die Parallelen unübersehbar: Die aufrechte Haltung, die Struktur des Gesichts, angefangen von der schmalen gebogenen Nase, den geschwungenen kräftigen Brauen, den großen verschatteten Augen, über den fein geschwungenen Mund bis zu dem ausgeprägten kleinen Kinn. Beide Bildnisse verströmen eine feierliche Ruhe, eine achtungsgebietende Erhabenheit und Würde. Gemeinsam ist den beiden Frauenbildnissen auch das olivenfarbene Karnat, in weiterer Folge die typische Hautfarbe byzantinischer Madonnenbildnisse.

Noch ein weiteres Leichentuch einer Dame aus Antinoe⁵⁷⁰, bietet sich in Bezug auf Habitus und Gestus zur Gegenüberstellung an (Abb. 121). Obwohl keineswegs eindeutig als Bildnis einer einem bestimmten Kult angehörigen Person zu bezeichnen, werden auch hier formale Aspekte der christlichen Ikonographie vorweggenommen. Das ägyptische, üblicherweise tränenförmige Anch-Kreuz in ihrer Linken ist aus einem christlichen (griechischen) Kreuz und einem

Kreis, der auf die senkrechte Haste aufgesetzt ist, zusammengesetzt. Die Rechte zeigt wieder den Gebets(Gruß)gestus mit geöffneter Handfläche. Reiche Kleidung und kostbarer Schmuck kennzeichnen ihren gehobenen Rang. Das längliche Ganzporträt endet in Hüfthöhe in einer (typisch römischen) *tabula ansata* mit griechischer Inschrift. Auffallend ist das Fehlen ägyptischer Motive⁵⁷¹. Die gerahmten Seitenbilder zu ihren Füßen, die unter einer mosaikartig, geometrisch gestalteten Fläche hervorstehen, zeigen paarweise angeordnet Vögel und je ein weiteres Anch-Kreuz.

Das ägyptische Anch-Zeichen (Henkelkreuz) symbolisiert unvergängliche Lebenskraft, ewiges Leben. Die christliche Kunst hat es übernommen (*crux ansata*). Auf zahlreichen Denkmälern, insbesondere der Grabeskunst, finden wir seit dem ausgehenden vierten Jahrhundert das Anchzeichen als adäquate Wiedergabe des Kreuzes⁵⁷². Im christlichen

⁵⁶⁹ Vgl. das Kapitel 3. 3. 2. 2.

⁵⁷⁰ S. WALKER – M. BIERBRIER (1997) 160f., Kat. Nr. 180.

⁵⁷¹ Vgl. etwa das Leichentuch eines Kindes mit seitlichen Bildern ägyptischer Darstellungen (u. a. Isis und Nephtys als geflügelte Schutzgöttinnen; der Verstorbene mit Anubis; Osiris; Anubis balsamiert den Leichnam ein; Anubis trägt die Mumie; Osiris beim Wägen der Seele). (K. PARLASCA – H. SEEMANN [1999] 301, Paris, Musée de Louvre, Département des Antiquités Égyptiennes AF 6486).

⁵⁷² Vgl. beispielsweise eine Grabstele aus dem vierten Jahrhundert (Berlin, SMB – PK, MSB, Inv. 4721), die zu den ältesten, nachweisbar christlichen Grabstelen zählt. Sie zeigt besonders eindrucksvoll die Verschmelzung des ägyptischen Anch-Zeichens mit dem christlichen Kreuzsymbol. Die runde Schleife des Anch-Zeichens ist mit einem kleinen Kreuz ausgefüllt. Das Anch-Kreuz ersetzt die Götterbüste des Harpokrates, die an entsprechender Stelle auf den ägyptischen, nicht christlichen Grabstelen zu sehen ist (M. V. FALCK – F. LICHTWARK u. a. [1996] 116, Kat. Nr. 63. Vgl. weiters 123f., 126 und 128, Kat. Nr. 73, 74, 79, 83 und 85). Man kann davon ausgehen, dass die theodosianischen Religionsgesetze von 391 (Cod. Theod. 16, 10, 11) eine gewisse, wenn auch zunächst nicht zwingende, Zäsur gesetzt haben. Der Wortlaut des Gesetzes untersagt jede Art von heidnischer Kultausübung und das Betreten von Tempeln, sofern dies in religiöser Absicht geschieht: *Nulli sacrificandi tribuatur potestas, nemo templa circumeat, nemo delubra suspiciat. Interclusos sibi nostrae legis obstaculo profanos aditus recognoscant adeo, ut, si qui vel de diis aliquid contra vetitum sacrisque molietur,*

Bereich wird im Symbol des Kreuzes die gesamte Heilsbotschaft ausgedrückt: es wird zum Zeichen des Heils und Sieges über den Tod⁵⁷³.

3. 5. 2. Die Marienikone in der Tradition römischer Sepulkralkunst

Weit nahe liegender, als römische Marienikonen in die Tradition ägyptischer Mumien-bildnisse oder hellenistischer Einflüsse zu stellen, ist es, den Ursprung im unmittelbaren Umfeld, das heißt in der römischen Sepulkralkunst zu suchen.

Die ältesten erhaltenen Bilder der Gottesmutter mit Kind stammen aus konstantinischer Zeit. Es handelt sich um Darstellungen der Magierhuldigung. Die Zahl der Magier kann dabei unterschiedlich sein⁵⁷⁴.

Maria erscheint in den Katakombenmalereien und auf der Sarkophagplastik des dritten Jahrhunderts fast ausschließlich thronend, mit dem Kind am Schoß, im Zusammenhang mit einer Magierhuldigung⁵⁷⁵ und dem messianischen Stern⁵⁷⁶, oder sitzend neben der Krippe in der Geburtsszene gemäß Mt 2,10 – 12⁵⁷⁷ und dem Protoevangelium des Jacobus (21,3)⁵⁷⁸. Als typisches Beispiel konstantinischer Zeit steht die Szene in der linken unteren Zone des so genannten „Dogmatischen Sarkophags“ im Museo Pio Cristiano (MPC 104)⁵⁷⁹ bzw. der nahezu deckungsgleichen auf einem Sarkophag aus Arles (Abb. 122)⁵⁸⁰. Eine Frau mit einem

nullis exuendum se indulgentiis recognoscat. Iudex quoque si quis tempore administrationis suae fretus privilegio potestatis polluta loca sacrilegus temerator intraverit, quindecim auri pondo, officium vero eius, nisi collatis viribus obviavit, parem summam aerario nostro inferre cogatur. (Vgl. dazu J. HAHN, *Gewalt und religiöser Konflikt. Studien zu den Auseinandersetzungen zwischen Christen, Heiden und Juden im Osten des Römischen Reiches [von Konstantin bis Theodosius II.]*. Berlin 2004, 81ff.).

⁵⁷³ H. FISCHER (2005) 98.

⁵⁷⁴ Die Anzahl der Magier kann variieren. Aus symmetrischen Gründen kann die Zahl der Magier auf vier erhöht oder auf zwei reduziert sein (vgl. CH. IHM [1992] 52). Beispielsweise flankiert bei der Magieranbetung in der Katakombe Rom, SS. Pietro und Marcellino, Cubiculum 69 nur jeweils ein Magier die frontal thronende Gottesmutter mit dem Kind (N. ZIMMERMANN, Die Wandmalerei. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN [2007] 380, Abb. 8). Sie können auch durch die Farbe ihrer Kleidung unterschieden werden: Am Schwibbogen der Cappella Graeca in der Priscillakatakombe in Rom nähern sich drei Magier in verschiedenfarbigen Gewändern der in Dreiviertelansicht auf einem Stuhl sitzenden Madonna (S. CARLETTI [1980] Abb.16).

⁵⁷⁵ Möglicherweise in der Tradition der mütterlichen, von reichen Gaben der Erde umgebenen Tellus (vgl. das Relief der Tellus auf der Ara Pacis, Museo dell'Ara Pacis, Rom).

⁵⁷⁶ Mt 2,11 schreibt nicht über die Zahl der Magier erwähnt jedoch drei Geschenke.

⁵⁷⁷ „Und der Stern, den sie hatten aufgehen sehen, zog vor ihnen her bis zu dem Ort, wo das Kind war; dort blieb er stehen. Als sie den Stern sahen, wurden sie von sehr großer Freude erfüllt. Sie gingen in das Haus und sahen das Kind und Maria, seine Mutter; da fielen sie nieder und huldigten ihm. Dann holten sie ihre Schätze hervor und brachten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe als Gaben dar“ (Mt 2,10 – 12). Zum Motiv der Magieranbetung in der frühchristlichen Kunst siehe: K. M. IRWIN, *The liturgical and theological correlations in the associations of representations of the three hebrews and the magi in the christian art of late antiquity*. University Microfilms International 300 N. Zeeb road, Ann Arbor, Mi 48 106. Diss. 1985, 99 – 133.

⁵⁷⁸ „Und die Magier sahen das Kindlein mit Maria seiner Mutter, und sie holten Geschenke aus ihrer Reisetasche: Gold, Weihrauch und Myrrhe“ (Protoevangelium des Jacobus 21,3). Übersetzung bei O. CULLMANN, *Kindheitsevangelien*. In: W. SCHNEEMELCHER (Hg.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. I. Bd. Evangelien*. Tübingen 1987, 348.

⁵⁷⁹ PKG 15, Abb. 73.

⁵⁸⁰ Doppelzoniger Friessarkophag mit figuralem Deckel, Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, Inv. PAP 7400. 1 – 5, stadtrömische Werkstatt (J. ENGEMANN, Nichtchristliche und christliche Ikonographie. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN [2007] 283, Abb. 2).

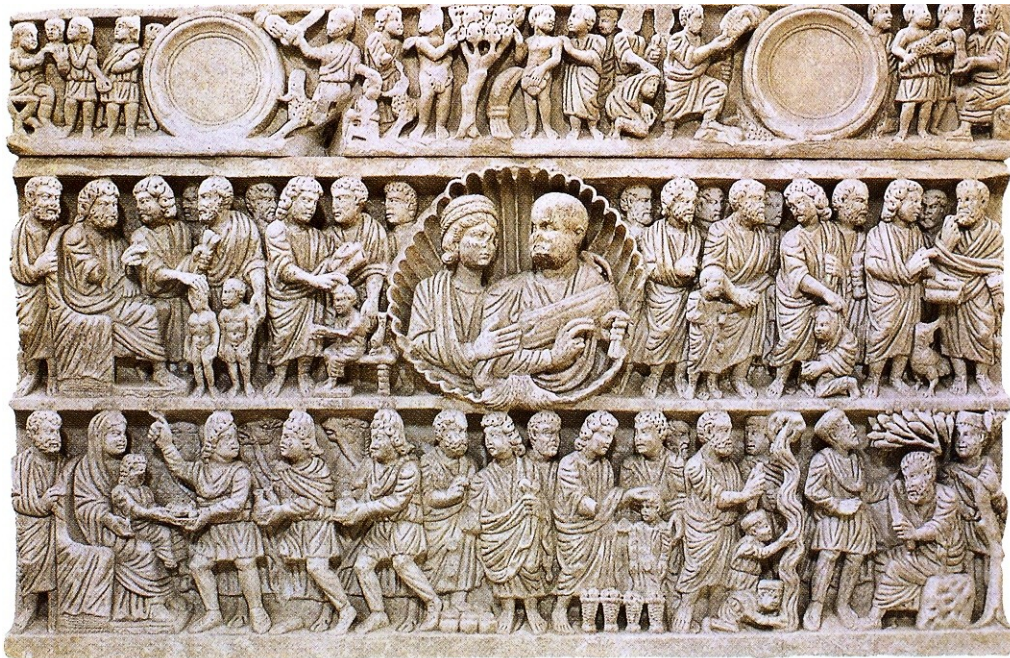


Abb. 122: Sarkophag aus Arles mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, römische Werkstatt, Arles, Musée Lapidaire

Maphorion über dem Kopf sitzt in Seitenansicht auf einem Sessel mit hohem Dorsale. Am Schoß hält sie ein Kind. Sie blickt auf drei bartlose Figuren in orientalischer Kleidung, die sich ihr mit Gegenständen in den Händen nähern. Der erste deutet mit seiner Rechten nach oben (offenbar in Richtung des nicht sichtbaren Sterns) und blickt dabei zu den beiden anderen zurück. Das Kind greift nach dem Gefäß, welches die erste Person in ihrer Linken hält. Hinter dem Stuhl steht eine bärtige männliche Figur. Die Szene ist eindeutig als die „Huldigung der Magier“ zu erkennen. An der linken Seite des Deckelreliefs verweigern die babylonischen Jünglinge das Opfer.

Auffallend ist die isokephale Reihung von thronender Gottesmutter und schreitenden Magiern. Stehend würde Maria ihrer Rangordnung gemäß die drei Gabenbringer bei weitem überragen. Andererseits reflektieren der bescheidene Korbessel aus Weidenzweigen und die Ansicht Marias im Profil noch keinerlei imperiale Ideen. Erst im fünften Jahrhundert, im Zusammenhang mit der feierlichen Proklamation der Gottesmutterschaft Mariens auf dem Konzil von Ephesos im Jahr 431, wird das Bildnis der Gottesmutter im Typus der frontal thronenden Marienmajestas, oder in der Kleidung einer *femina clarissima*⁵⁸¹, in eine repräsentative Darstellungsform umgewandelt (vgl. Taf. 7).

Die typische Kleidung der Magier mit phrygischer Mütze, gegürteter kurzer Ärmeltunika und Beinkleidern (Anaxyrides) entspricht mit Absicht dem Erscheinungsbild der drei babylonischen Jünglinge. Beide Szenen aus dem Neuen und Alten Testament werden in der frühchristlichen Sarkophagplastik häufig gemeinsam thematisiert oder kompositorisch verwoben: Am so genannten Adelfiasarkophag wird in der unteren Zone des Friessarkophags die Verweigerung der Anbetung der Statue Nabuchodonosors der Magierhuldigung typologisch gegenübergestellt: Die Verehrung des falschen Götzen wird abgelehnt, das göttliche Kind wird nun – gleichsam als Ersatz für das alte Kultbild – angebetet (Abb. 123).

⁵⁸¹ Beispielsweise am Triumphbogen von S. Maria Maggiore.



Abb. 123: Sog. Adelfiasarkophag (Ausschnitt), römische Werkstatt, Syrakus, Museo Archeologico Regionale

In betont antithetischer Komposition wird die Anbetungsverweigerung der babylonischen Jünglinge der Magieranbetung auf einem (nur in einer Nachzeichnung erhaltenen) Sarkophagdeckel aus Trier gegenübergestellt (Abb. 124)⁵⁸². Der neue Kult gilt jetzt dem

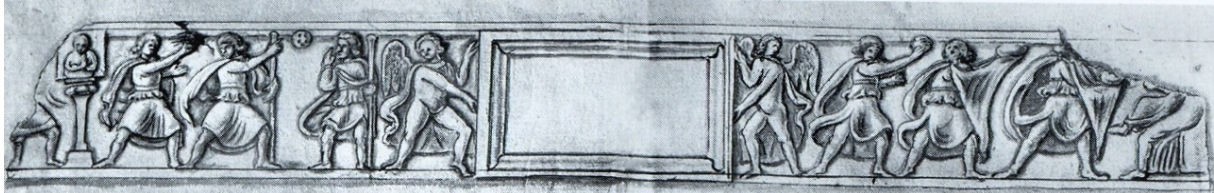


Abb. 124: Verschollener Sarkophagdeckel aus Trier, St. Maximin (Nachzeichnung)

Christuskind, das am Schoß Marias sitzend die Huldigung und Gaben der Magier entgegennimmt. Die Magier, in typischer orientalischer Tracht, nähern sich dem Christusknaben stets huldvoll geneigt oder nahezu kniefällig, wobei sie in den Händen Kränze oder (Silber)tablets halten. Es sind dies Elemente, die direkt der Kaiserikonographie entstammen⁵⁸³ und nunmehr dazu eingesetzt werden, die Göttlichkeit Christi und die ihm gebührende kultische Verehrung ausdrücklich zu betonen.

Sieht man vom häufig herangezogenen Thema der Magieranbetung in der frühchristlichen Sepulkralkunst ab⁵⁸⁴, findet sich das Motiv von Maria mit dem Kind in anderen szenischen Zusammenhängen eher selten. Maria kann aber auch sitzend zwischen Erzengeln oder Heiligen, stehend oder als Orans mit dem Kind erscheinen. Nestori erwähnt acht Darstellungen in den Katakomben, wobei die Szene in der Priscillakatakomben (Cubiculum der Velatio, Abb. 128) nicht als Madonnendarstellung, sondern eindeutig als die einer Mutter mit Kind zu bezeichnen ist⁵⁸⁵.

Eine ungewöhnliche Madonnendarstellung mit dem Kind und dem Propheten ist im Gewölbe (über Loculusgräbern) der Maleinheit 10 in der Priscillakatakomben erhalten. Nach den Ergebnissen der jüngsten Restaurierungsarbeiten handelt es sich bei diesem Fresko um eines der frühesten Muttergottesbildnisse (Abb. 125). BISCONTI datiert es ins dritte oder vierte Jahr-

⁵⁸² Verschollener Sarkophagdeckel aus Trier, St. Maximin, vermutlich stadtrömische Werkstatt (siehe dazu L. SCHWINDEN, *Christliche Bestattungen und Grabinschriften*. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN [2007] 268, Abb. 3).

⁵⁸³ Vgl. beispielsweise das Sockelrelief des Theodosiusobelisken, Istanbul: Barbaren huldigen römischen Kaisern (PKG. S 2, Abb. 255).

⁵⁸⁴ K. M. IRWIN erwähnt 128 Szenen. In acht Fällen identifiziert sie bärtige Männer, die hinter der thronenden Muttergottes stehen und auf einen Stern zeigen, als den Propheten Balaam (K. M. IRWIN [1985] 101 und 134).

⁵⁸⁵ Die Malereien sind überblicksartig verzeichnet bei A. NESTORI [2003]: Commodilla 3, mit Turtura, Felix und Adauctus (S. 137); Domitilla 54, mit Jesaja (?) (S. 126); Ermete 1, zwischen zwei Erzengeln (S. 2); Maius 22, als Orans (S. 31); Panfilo 5, im Bildtypus der *Platytera* (S. 8); Priscilla 10, mit Jesaja (S. 21); Valentino 1, zwischen der Visitationsszene Marias und dem Evangelisten Johannes (S. 1).



Abb. 125: Madonna mit Kind und einem Propheten, Rom, Priscillakatakomben, Gewölbe der Maleinheit 10 über den Loculusgräbern

zehnt des dritten Jahrhunderts. Er fasst die Bildsprache „als Zeugnis einer dekorativen Strömung“ auf, „die im frühen dritten Jahrhundert beginnt und sich bis in das folgende Jahrhundert fortsetzt“. Weiters meint er zu dieser Szene: „Bei diesem Madonnenbild stoßen Altes und Neues Testament aufeinander: Die Mutter, das Kind und ein Prophet (vielleicht Bileam, vielleicht Jesaja, vielleicht sogar eine allgemeine Personifikation des Prophetentums) werden zu einem Bild verbunden. Das Bild beabsichtigt, den engen Zusammenhang der beiden Testamente zu verdeutlichen; die Symbolsprache ist immer noch erzählerisch und gut verständlich“⁵⁸⁶.

Vom Typus her ist das ikonenhafte Erscheinungsbild der Madonna eine Mischung aus „Glykophilusa“ und „Galaktotrophusa“⁵⁸⁷. Rührend ist die zärtliche Beziehung zwischen Mutter und Kind. Maria, mit dem Kind am Arm, neigt ihr Haupt zu dem kleinen Christusknaben hinab. Mit der Rechten stützt sie das zum Betrachter gewandte Köpfchen des Kindes, das sich mit seiner rechten Hand an die Brust der Mutter klammert. Maria trägt eine kurzärmelige *tunica manicata* und eine über den Kopf gezogene Palla (oder ein Maphorion), das Kind ist nackt.

⁵⁸⁶ F. BISCONTI, Die Dekoration der römischen Katakomben. In: V. FIOCCHI-NICOLAI – F. BISCONTI – D. MAZZOLENI (1998) 124. Die Szene ist im rechten Winkel zu einer Darstellung eines (Guten?) Hirten mit einem Lamm auf den Schultern zwischen zwei Schafen stehend (in Stucktechnik) angeordnet (S. CARLETTI [1980] 24, Abb. 7).

⁵⁸⁷ In der Frühzeit trug der Bildtypus des Marienbilds keinen Titel. Erst nach dem Bilderstreit änderte sich das. In der Regel trug die Marienikone den Namen der Kirche, wo ihr Original residierte, oder einen Titel der auf ihren Ursprung, ihre Funktion (im Leben des Hofes *Kyriotissa*), eine herausragende Eigenschaft (Fürbitte oder *Paraklesis*) verwies. Theologische Assoziationen sind bei der *Platytera* („Weiter als der Himmel ist der Leib, der den Schöpfer umfing“) oder der *Eleousa*, der Barmherzigen anzunehmen. Eine Ikone aus dem elften Jahrhundert zeigt Bildnisse mit verschiedenen Marientypen mit Namensbeischriften (vgl. Anm. 486). Die Marienfiguren sind nach berühmten Marienkirchen benannt, wo das Original gehütet wurde (Maria von der Blachernenkirche, Maria von der Hodegonkirche, Maria von der Hagia Soros, dem Schrein in der Chalkopatrienkirche und die *Cheimeutissa*. Die frontale Haltung der in der Mitte thronenden Madonna weist auf die Nikopoia (Siegesbringerin) hin (H. BELTING [2004] 42 und 64, Abb. 13).



Abb. 126: Isis mit dem Horusknaben, Berlin, SMB – PK, MSB



Abb. 127: Ino-Leukothea mit dem Dionysosknaben, Rom, aus der Villa Farnesina, Cubiculum B, Museo Nazionale Romano



Abb. 128: Mutter mit Kind, Rom, Priscillakatakomben, Cubiculum der Velatio

Als formales Vorbild wird häufig Isis mit dem Horusknaben genannt (Abb. 126)⁵⁸⁸. Ebenso gut könnte Ino-Leukothea, die den Dionysosknaben stillt, als sinnähnliches Muster einer antiken Mysterienreligion gelten (Abb. 127). Der Archetypus des von einer irdischen Mutter genährten göttlichen Knaben wäre demnach – mit einem christlichen Inhalt versehen – in der Bilderwelt der Christen weiter tradiert. CH. IHM weist darauf hin, dass für die Ikonographie der *Maria lactans* gerade in Ägypten ein gewisser Symbolgehalt vorausgesetzt werden muss,



Abb. 129: Goldmultiplum der Fausta Augusta, Rs, 324, Münzstätte Trier, Wien, KHM

der Rückseite sitzt die durch einen Nimbus ausgezeichnete Kaiserin frontal auf einem Thron und reicht einem nackten Säugling die Brust. Flankiert wird sie von zwei Göttinnen, vermutlich Personifikationen des Glücks (Felicitas)⁵⁹⁰, zu deren Füßen je ein Genienpaar mit einem Kranz steht. Der Bildinhalt bezieht sich auf die bedeutsame Funktion der Kaiserin als Mutter von Nachfolgern zur Sicherung der Dynastie. Eine gewollte Assoziation mit einer göttlichen Mutter, wie Isis mit dem Horusknaben, ist nicht auszuschließen⁵⁹¹, ein Zusammenhang mit der christlichen Bildsprache nicht völlig von der Hand zu weisen. Elemente kaiserlicher Ikonographie, wie Thronsessel, Suppedaneum, Nimbus, Throngarden und Kleidung einer *femina clarissima* waren, wie erwähnt, in der Marienikonographie vor 431 nicht üblich. Maria trägt auf dem Fresko der Priscillakatakomben die schlichte Kleidung einer antiken Matrone. Links neben ihr steht eine jugendliche bartlose Gestalt in ein Pallium

wenn Clemens von Alexandrien Maria mit der Kirche (*ekklesia*) gleichsetzt und unter der Muttermilch, mit der sie ihre Kinder nährt, den Logos versteht⁵⁸⁹. Er wäre aber auch (ohne entsprechenden christlichen Kontext) als generell anwendbarer Typus einer genrehaften Darstellung von Mutter mit Kind zu erklären (Abb. 128). Die Ikonographie der säugenden Mutter kam auch auf einem Doppelsolidus der Fausta unter Konstantin I. (324) zum Einsatz (Abb. 129). Die Ehegattin Konstantins I. und Mutter der drei späteren Kaiser Constantinus II. (geb. um 316), Constantius II (geb. 317) und Constans (geb. 320) wurde 324 oder 325 zur Augusta erhoben und hieß nun offiziell Flavia

Maxima Augusta, wie am Avers neben ihrer Büste zu lesen ist (*FLAVIA MAXIMA FAVSTA AVGVSTA*). Auf

⁵⁸⁸ Es bleibt gewiss unbestritten, dass der Bildtypus der *Maria lactans* oder *Galaktotrophousa* in Ägypten aus dem altvertrauten Motiv der nährenden Isis hervorgegangen ist. Es gibt zahllose Belege, welche die Göttin Isis beim Stillen ihres Sohnes Horus (griechisch Harpokrates) zeigen (vgl. beispielsweise M. V. FALCK – F. LICHTWARK u. a. [1996] 76f., 152, 208 und 213, Kat. Nr. 7, 8, 117, 211 und 218). Der Darstellungstyp findet sich zwar in vielen Teilen der antiken Welt, war aber insbesondere in der koptischen Kunst sehr beliebt. Vgl. dazu die Illumination der *Maria lactans* aus der Abhandlung des Johannes Chrysostomos über die vier körperlosen Tiere, f. 1^v, New York, Pierpont Morgan Library, Inv. M 612 (*ebd.*), Abb. 267; Bawit, Kapelle XXX, Ostwand; Sakkara, Jeremiaskloster, Kapelle A, Zelle 1725 und 1807 (Abb. bei CH. IHM [2002] 203, 205 und 209). Das Kind ist niemals nackt, sondern stets wie ein kleiner Erwachsener bekleidet.

⁵⁸⁹ Clem. Al., Paed. I, 6, 42,1: μία δὲ μόνη γίνεται μήτηρ παρθένος ἐκκλησίαν ἐμοὶ φίλον αὐτὴν καλεῖν...καὶ τὰ αὐτῆς παιδία προσκαλουμένη ἁγίῳ τιθηνεῖται γάλακτι, τῷ βρεφῶδει λόγῳ (Eine Einzige ist [wird] die Mutter, die Jungfrau: ich will sie Kirche nennen ...und ihre Kinder werden, wenn sie zu Hilfe gerufen wird, mit der heiligen Milch genährt, dem neugeborenen Logos).

⁵⁹⁰ Die linke Göttin trägt einen Heroldstab (*caduceus*), wodurch sie als Felicitas „Glückseligkeit“, häufig in Folge eines glücklichen Ereignisses identifiziert werden kann. Das Attribut des *κηρυκεῖον* (röm. *caduceus*) vor allem des Hermes (Merkur) wurde verschieden gedeutet, gelegentlich auch als Symbol der Fruchtbarkeit (Herder-Lexikon, *Symbole*. Freiburg – Basel Wien 2003, 86).

⁵⁹¹ B. WEISSER, Doppelsolidus der Fausta unter Konstantin I. (Trier 324, Münzkabinett, SMB SPK, Acc. 1873/393). In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (2007) 202, Katalog Nr. I. 9. 16. Ein ebenfalls in Trier geprägtes Goldmultiplum mit Fausta als Augusta befindet sich im Münzkabinett des KHM in Wien, Inv. 35.276. Die Umschrift am Revers rühmt die PIETAS AVGVSTAE, das liebevolle und vorbildliche Verhalten der Kaiserin, die vermutlich ihrem jüngsten Sohn Constans die Brust reicht (*ebd.*, Katalog Nr. II. 5. 2).

gehüllt. Sie zeigt mit der Rechten auf einen (nur mehr undeutlich ausnehmbaren) achtzackigen (?) Stern. Auffallend ist der deutliche Größenunterschied zwischen der frontal sitzenden Maria und der im Profil umrissenen stehenden Figur. Im Vergleich zu der wohlgeformten Gestalt Marias ist deren Körperbau unscheinbar und zart, der Kopf geradezu winzig. Gemäß der typologischen Symbolssprache ist die Figur als alttestamentlicher Verkünder einer im Neuen Testament erfüllten Prophezeiung zu verstehen. Der Prophet hat hier eher attributiven Charakter, quasi wie eine ins Bild umgesetzte, erklärende Beischrift. Ungewöhnlich hoch entwickelt ist die impressionistisch aufgefasste Pinselschrift des Meisters. Gekonnt gesetzte Farbschattierungen mittels feinst abgestufter erdiger Farbtöne erzeugen die plastisch modellierte Körperlichkeit von Mutter und Kind. Darüberhinaus zeigen die lebhaften Bewegungen des mit großen Augen zum Betrachter hinblickenden Christusknaben Qualitätsmerkmale vorikonoklastischer Ikonen. Obzwar in Haltung und Pose nicht vergleichbar, bekundet die aus dem fünften Jahrhundert stammende Sinaiikone der Madonna mit Kind, heute in Kiew, ähnliche Stilmerkmale (Taf. 12). In ihrer lebendigen Anschauung und natürlichen Ausstrahlung repräsentiert die Madonna den Typus des antiken Marienkultbildes, noch frei vom späterhin regelhaft genormten, zeichenhaft reduzierten, byzantinischen Ikonenstil⁵⁹².

Die Deutung der Szene in der Priscillakatakomben ist umstritten, die Figur neben der Madonna wird als Bileam (Balaam) oder Jesaja (Isaias) gedeutet⁵⁹³. STEVENSON glaubt eindeutig den Propheten Bileam zu erkennen, denn nur er hat die Geburt des Erlösers in Verbindung mit dem Stern geweissagt. Die Textstelle aus dem AT: *Orietur stella ex Jacob* (Nm 24,17) taucht bereits im zweiten Jahrhundert zweimal in der Literatur auf, sowohl bei Irenäus als auch bei Justinus. Dieser wiederum verbindet die Textstelle mit Jesaja 60,1 – 6, mit der Weissagung der Besucher aus dem Osten, die Gold und Weihrauch bringen⁵⁹⁴. Nm 24,17 ist vermutlich das am häufigsten erscheinende Zitat der Qumranrollen, die unter anderen alttestamentlichen Texten ein vollständiges Jesajabuch enthalten⁵⁹⁵.

Passend wäre auch ein Zitat aus dem Buch Jesaja 7,14, wo es heißt: „Darum wird euch der Herr selbst ein Zeichen geben: Siehe eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie nennen Immanuel (Gott mit uns). (Und du, Jerusalem), erhebe dich, bekleide dich mit Licht; denn es kommt dein Licht, der Ruhm des Herrn glänzt über dir“. Die Figur als den Propheten Jesaja, und nicht als Bileam zu deuten, wäre demnach nahe liegender. Die Weissagung wurde bereits in der frühen Kirche auf Christus bezogen. Auf allen Bildern der Gottesmutter mit Kind begegnet uns Christus in der Gestalt des E(I)mmanuel⁵⁹⁶. Aus der als messianisch geltenden Prophezeiung folgt ein nahezu konstanter Bezug von Jesaja zu Mariendarstellungen, der im Mittelalter zur Regel wird⁵⁹⁷. Sie ist der Grundtext für die Ikone der „Gottesmutter des Zeichens“ mit dem Christuskind oder dem jugendlichen Emmanuel in

⁵⁹² Die berühmte präikonoklastische Sinaiikone der thronenden Madonna zwischen den heiligen Theodor und Georg zeigt beide Stilmittel hart nebeneinander gesetzt. Lebendig und bewegt die Jungfrau und das Kind, schematisiert und von seltsam körperloser Substanz die Heiligen (K. WEITZMANN – M. CHATZIDAKIS – S. RADOJCIC, *Die Ikonen Sinai, Griechenland und Jugoslawien*. Herrsching 1977, Abb. S. 16).

⁵⁹³ Vgl. dazu: C. PIETRI, *Le Origini*. In: P. AMATO (ed.), *Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*. Milano 1988, 2.

⁵⁹⁴ J. STEVENSON, *Im Schattenreich der Katakomben*. Gerbisch Gladbach 1980, 98.

⁵⁹⁵ Handschriften von Büchern des AT aus dem 2. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. 1947 in den Höhlen des Wadi Qumran entdeckt. Beinahe alle Qumranschriften sind veröffentlicht und auf Mikrofiche, Mikrofilm und CD-Rom jedem zugänglich. Zur mehrfach angesprochenen „Stern-Prophezeiung“ vgl. beispielsweise R. EISENMANN, *Jesus und die Urchristen: Die Qumran Rollen entschlüsselt*. Weyarn 1997, 24, 26, 31f., 74f., 81, 83, 89f., 164, 239 und 265.

⁵⁹⁶ H. FISCHER (2005) 180.

⁵⁹⁷ Vgl. beispielsweise das Gewände des Marienportals von Chartres West und das Relief im Querschiff von St.-Foy de Conques.

einem Clipeus vor ihrer Brust⁵⁹⁸, ein vorikonoklastischer Bildtypus, der vor allem in Russland seit dem elften Jahrhundert große Verbreitung gefunden hat⁵⁹⁹. Im Osten erlebt der „Immanuel Typus“ jedoch eine völlig andere Ausformung als in der frühchristlichen Ikonographie im Westen. Maria ist auf allen orthodoxen Gottesmutterikonen nie als die liebeliche, zärtliche junge Mutter, sondern stets als die ernst blickende, erwachsene Frau dargestellt. Sie wendet ihren Blick nicht in mütterlicher Fürsorge dem Neugeborenen zu, sondern scheint schon den leidvollen Weg des Erlösers vor ihrem geistigen Auge zu sehen. Darüberhinaus begegnet uns der kleine Jesusknabe im östlichen Bereich nie als hilfloser, nackter Säugling, sondern stets mit dem ernsthaften und würdevollen Blick eines kleinen Erwachsenen. Er ist auch wie ein Erwachsener gekleidet. Weitab von jeder Mutter-Kind Idylle wird Christus als der präexistente Logos gesehen (Joh 1,1), der schon vor der Schöpfung bei Gott war und dessen Menschwerdung die Erlösung der Menschen eingeleitet hat⁶⁰⁰.

3. 5. 3. Zusammenfassung

Mit der Mailänder Konstitution von 313 und der damit entstandenen Glaubensfreiheit der Christen ist ein merkbare Aufblühen des Toten- und Heiligenkults an den Gräbern der Märtyrer verbunden. Sepulkrale Erinnerungsbilder erreichen bisweilen den Status von Kultbildern. Formale Anregungen bezieht sowohl das römische Totenporträt als auch die frühe römische Marienikone aus dem reichen Formenschatz ägyptischer Mumienporträts. Anhand der Gegenüberstellung eines Mumienbildnisses aus Antinoe mit der Marienikone von S. Maria Maggiore konnten Parallelen aufgezeigt werden.

Ein ungewöhnlich frühes, ikonenhaftes Madonnenbildnis aus der Priscillakatakomben lässt die Ursprünge der römischen Marienikone im unmittelbaren Umfeld erkennen. Vom Typus her eine Vorgängerin zwischen „Glykophilusa“ und „Galaktotrophusa“, repräsentiert das Bildnis in seiner lebendigen Anschauung den Archetypus der vorikonoklastischen westlichen Marienikone.

3. 6. Unterschiedliche Medien in der Funktion von Ikonen

Der geringe Bestand vorikonoklastischer Ikonen aus Rom und dem Sinai erfordert die Suche nach adäquaten ikonischen Repräsentanten in anderen Medien.

Charakterisiert man die markantesten Eigenschaften des christlichen Kultbilds, der Ikone, so sind dies zunächst Frontalität und Isoliertheit der heiligen Gestalten, welche dem kultischen Verehrer gleichsam einen „direkten Kontakt“ mit dem Göttlichen ermöglichen. Ein weiteres Kriterium ist die erstrebte Entmaterialisierung der Figuren, weg vom körperlich-weltlichen zum abstrakt-jenseitigen Erscheinungsbild. Dies wird durch Verhüllen mit weiten Gewändern, Negierung körperlicher Plastizität, bis zum Verschmelzen von, in starren Hüllen steckenden, nahezu immateriellen Gestalten mit der zweidimensionalen Bildoberfläche erreicht. Das Ausschalten von Raum und Zeit, die Darstellung der unfassbaren himmlischen Sphäre, der göttlichen Ewigkeit und Zeitlosigkeit – mittels eines goldenen oder blauen Hintergrunds suggeriert – zählt ebenfalls zu den essentiellen Merkmalen einer Ikone. Richtungsweisend erweisen sich nicht nur die in Bezug auf Material, Maltechnik und Größe

⁵⁹⁸ A. TRADIGO (2005) Anm. S. 86: Der ikonographische Typus der Gottesmutter mit dem Medaillon vor der Brust, mit der frontalen Darstellung des Christus Emmanuel, erscheint schon auf vorikonoklastischen Ikonen (vgl. dazu E. N. PAPAIOANNOU, The „usual Miracle“ and an unusual image. *JÖB* 51 [2001] 179, Anm. 10).

⁵⁹⁹ Vgl. dazu Anm. 331.

⁶⁰⁰ H. FISCHER (2005) 180f.

vortrefflich vergleichbaren Mumienporträts, sondern auch ikonenhafte Wand- und Deckenbilder römischer Katakomben.

Ikonenhafte Bildnisse von Christus, der Jungfrau, Engeln und Heiligen wurden schon im fünften und sechsten Jahrhundert an ihren Kultstätten verehrt. Durch die rasch anwachsende Zahl von Pilgerströmen fanden sie in zahllosen Repliken in Form von Apotropaia und Glücksbringern Verbreitung. Pilgerampullen, Eulogien, Ringe, Elfenbeintafeln, Reliquienkästchen, Stein- und Metallreliefs, Textilien und sonstige Bildträger geben eine Vorstellung vorikonoklastischer christlicher Ikonographie. Die Wunderkraft von Ikonen dachte man durch größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Urbild zu bewahren, und konnte sie so unter Verwendung verschiedenartigster Materialien in tausendfacher Weise vervielfältigen. Auf Brotteig wird noch heute im Katharinenkloster am Sinai die Ikone der „Gottesmutter vom brennenden Dornbusch“ mit Holzmodellen geprägt und für liturgische Zwecke verwendet oder dasselbe Motiv auf Muschelschalen gemalt, um Pilgern (oder eher Touristen) das Abbild des Wunderbildes mitgeben zu können⁶⁰¹.

Künstlerische und technische Übereinstimmungen machen es offenkundig, dass die frühen Ikonen aus dem reichen Fundus antiker Malerei schöpften, bevor sie – nach Beilegung des Bilderstreits – in feste Konventionen gezwängt, zu eigenen Formen fanden.

Die spärlich erhaltenen bemalten Holztafeln sind unterschiedlicher Herkunft, die römischen Ikonen nicht zwingend das Werk westlicher Künstler. Woher die frühen Sinaiikonen stammen, aus Alexandrien, Konstantinopel oder Griechenland, bleibt umstritten.

Wir müssen schon in der Frühzeit mit einer großen Mobilität von Malern und Werken rechnen. Darüberhinaus sollten wir uns von dem Gedanken lösen, das christliche Kultbild, mit dem Begriff „Ikone“ summarisch zusammengefasst, ausschließlich im Medium des auf Holz oder Leinwand gemalten Tafelbildes zu suchen. Der christliche Bilderkult war nicht ausschließlich auf ein bestimmtes Medium beschränkt, wobei die Grenzen zwischen Erinnerungsbild, Verehrungsbild, Motivbild und Kultbild bisweilen ineinander fließen.

Der wechselseitige Austausch ikonenhafter Bildtypen erfolgte in verschiedenen Medien wie Grab- und Monumentalmalerei, Mosaikkunst, Relief und Tafelmalerei. Wahrscheinlich geht die Mehrzahl dieser Monumente auf ein oder mehrere populäre Kultbilder zurück, ohne dass diese konkret benennbar, das heißt lokalisierbar wären. Der Archetypus des wundertätigen Kultbilds ist in der Regel verloren, unsere Kenntnisse können wir bestenfalls aus literarischen Quellen beziehen.

3. 6. 1. Wand- und Deckenmalerei

Sieht man im Deckenbild der Priscillakatakomba (Maleinheit 10) das früheste Vorbild für eine Marienikone, so ist auch der Typus der Pantokratorikone bereits in der Sepulkralmalerei vorgegeben. Im *Cubiculum Leonis* der Commodilla-Katakomba durchbricht die zweifach gerahmte Büste Christi das Zentrum der mit Sternen geschmückten Kassettendecke (Abb. 30)⁶⁰², das heißt – bildlich figuriert – den Grenzbereich zwischen Himmel und Erde.

⁶⁰¹ J. GALEY, *Das Katharinenkloster auf dem Sinai*. Stuttgart 2003, Abb. S. 10 und S. 35.

⁶⁰² M. GUJ, Una singolare scena di viaggio nel cubicolo di Leone nella catacomba di Commodilla. *MiChA* 6 (2000) 57ff., Fig. 2 und 4. GUJ (Anm. 1) hält sich an die Datierung von FERRUA zwischen 375 – 380.



Abb. 130: Christusbüste, Rom, Commodilla-katakombe, Gewölbe des Cubiculum Leonis

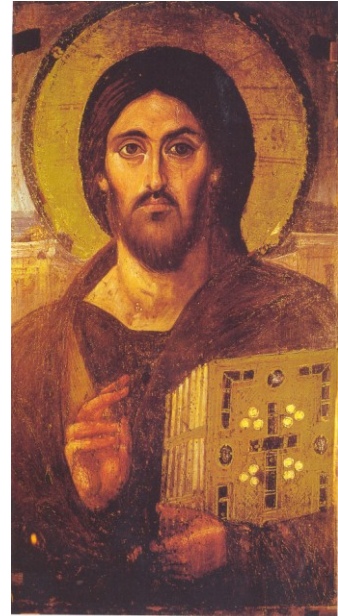


Abb. 131: Pantokratorikone, Sinai, Katharinenkloster



Abb. 132: Gottesmutter mit Kind, Rom, S. Maria Antiqua

irdischen Bereich wird hier in subtilster Form durch ein nahezu unmerkliches Schielen ausgedrückt, die Aura des sakralen, mystischen und unfassbaren Wesens des göttlichen Kultbildes bleibt damit in überaus verfeinerter Form erhalten.

Auf eine Anzahl ikonenhafter Einzelbilder treffen wir in Rom ab dem siebenten Jahrhundert im ober- und unterirdischen Kultbereich. Erwähnt sei hier nochmals das Fresko der thronenden Madonna („Turturabild“) in der *basilichetta* der Commodilla-Katakombe (vgl. Taf. 4,3). Das Bildnis des Apostels Lukas, im selben Kultraum erstmals mit einem Beutel mit chirurgischen Instrumenten als Arzt abgebildet, wurde an einem Pfeiler der *basilichetta* einer gerahmten Ikone nachempfunden. Es stammt der Inschrift zufolge aus der Zeit des Kaisers Konstantin Pogonatus (668 – 685)⁶⁰⁵.

Eine Reihe von gemalten Votivikonen aus dem siebenten und achten Jahrhundert blieb in der „Griechenkirche“ S. Maria Antiqua in Rom erhalten. Es handelt sich dabei um Einzelbilder,

Bärtig, langhaarig, nimbiert, von den apokalyptischen Buchstaben Α und Ω flankiert, richtet Christus seinen Blick zur Seite und himmelwärts. Da die verbreitete Bildformel des himmelwärts gerichteten Blicks für den jenseitigen Christus wenig Sinn ergibt (oder blickt er zum Vater hinauf?), wäre eine andere Auslegung angemessener: der Augenkontakt der Gottheit mit dem Betrachter wird bewusst und demonstrativ vermieden⁶⁰³. Auch auf der berühmten Pantokratorikone auf dem Sinai (sechstes Jahrhundert?), die zuletzt BÜCHSEL eingehend beschrieben hat⁶⁰⁴, weichen die leicht verschobenen Augen Christi dem direkten Blickkontakt des Betrachters aus (Abb. 131). Eine beabsichtigte Distanzierung zwischen dem himmlischen und

⁶⁰³ Zum Anblick von Gottes Antlitz vgl. Kapitel 3. 3. 2. 3.

⁶⁰⁴ M. BÜCHSEL (2004) 45ff., Taf. 2 und 3.

⁶⁰⁵ F. MANCINELLI (2005) 30, Abb. 56.

die außerhalb des malerischen Ausstattungsprogramms der Kirche am Eingang und im Inneren des Chors und in privaten Kapellen angebracht wurden. Die Bilder stellen immer frontal stehende Figuren in Augenhöhe des Betrachters dar, die Wahl der Heiligen (Anna mit der kleinen Maria, Demetrios, Barbara, die sieben makkabäischen Brüder und ihre Mutter Solomone, Quiricus und Julietta) blieb dabei den privaten Stiftern überlassen. Eine Besonderheit stellt die in einer Nische gemalte Büste der Gottesmutter mit Kind dar. Maria, mit gestreifter Haube und purpurfarbenem Maphorion greift mit ihrer Rechten auf den Nimbus des Kindes, als wäre dieser ein Bildnisschild (Abb. 132). Die alte Bildformel entspricht der Schaustellung des Ehren- oder Weiheschilds, ein Bildritus, der von der Ikonenmalerei übernommen wurde. Durch das „Bild im Bild“ wird auf den Charakter der Ikone als Kultbild hingewiesen. Die Bildniskonvention und Namensbeischrift in Monogrammform sind für das frühe achte Jahrhundert altertümlich. Das kleine Nischenbild hat nicht nur die Funktion einer Votivikone, sondern reproduziert vermutlich ein altes Kultbild⁶⁰⁶.

3. 6. 2. Mosaik

Das Apsisbild von S. Maria in Domnica weist keine Verwandtschaft zu vergleichbaren Apsidenprogrammen auf, es gibt keine Tradition. Erstmals zeigt eine römische Apsis nicht Christus, sondern Maria im Mittelpunkt (Abb. 133). Ihr gemmenbesetzter Thron steht auf einer blumenübersäten Wiese. Sie weilt auf Erden, nicht im Himmel. Um das Zentrum der thronenden Madonna mit Kind schart sich dicht gedrängt eine Anzahl von Engeln, der Stifter des Mosaiks Papst Paschalis I. (817 – 824) kniet zu Füßen der Muttergottes in *proskynesis*. Mit den Händen berührt er ihren roten Pantoffel. Die Verwandtschaft mit der Ikone von S. Maria in Trastevere ist klar ersichtlich (vgl. Taf. 7)⁶⁰⁷.



Abb. 133: Thronende Gottesmutter mit Kind, Rom, S. Maria in Domnica, Apsis-Mosaik, Ausschnitt

Betrachtet man ein Beispiel aus dem Osten, das Pfeilermosaik in der Demetrioskirche von Thessaloniki aus dem siebenten Jahrhundert, so wird deutlich, dass das Mosaik hier selbst die Funktion einer Ikone besaß (Taf. 13,1). Im Wesentlichen folgt das Bildnis dem künstlerischen und ikonographischen Kanon, der sich seit dem sechsten Jahrhundert für die Ikonenmalerei herausgebildet hatte. Der jugendliche Heilige mit Paludamentum und Tabula, der kostbaren Kleidung einer hochrangigen Militärperson, steht streng frontal und zentral zwischen zwei männlichen Personen (Stiftern). Die Person zu seiner Rechten hält mit velierten Händen einen reich dekorierten Kodex. Alba, Casula und Omophorion weisen ihn als kirchlichen Würdenträger aus. Die Person zu seiner Linken hält als Zeichen seines hohen weltlichen Amtes eine Mappa und einen Zeremonienstab in Händen. Demetrios umfasst im Gest Demetrios umfasst im n Schutzbefohlenen an den Schultern. Es ist der gleiche Gestus, mit dem Christus auf einer koptischen Ikone des sechsten Jahrhunderts Apa Menas umfasst (Taf. 13,2). Der Typus des prachtvoll gekleideten Heiligen erscheint in mehreren Varianten an den Pfeilern dieser griechischen Kirche, stets mit dem Stifter selbst oder dessen

⁶⁰⁶ H. BELTING (2004) 131ff., Abb. 66 – 69. Vergleiche dazu auch das Nischenfresko in Kapelle XXVIII des Apollonklosters in Bawit aus dem siebenten Jahrhundert. Die thronende Madonna hält den ovalen Schild mit der ganzfigurigen Darstellung des Kindes mit beiden Händen seitlich ihres Körpers. Die „Bildproklamation“ des göttlichen Herrschers ist wörtlich der Kaiserikonographie entnommen (*ebd.*) 130, Abb. 63.

⁶⁰⁷ M. ANDALORO – S. ROMANO (2002) Abb. 67.

inschriftlich dargelegtem Anliegen. Es handelt sich dabei um Votivbilder, welche vermutlich die Heiligenfigur der Hauptikone wiedergeben, die in einem silbernen Ziborium im Kircheninneren gehütet wurde⁶⁰⁸. Die Ikone an der Kultstätte des Heiligen wird also mehrfach kopiert, das Kultbild mit dem Bildnis des Stifters und dessen eigenen Bitten und Wünschen verbunden. Parallelen zum antiken Tempelbild und den an die Gottheit gestifteten Weih- und Votivgaben liegen auf der Hand.

Im Osten übernimmt nach der Beilegung des Bilderstreits die Dekoration der Kuppel mit Christus im Zentrum den Charakter einer Ikone (Taf. 14)⁶⁰⁹. O. DEMUS ist in seinem Werk „Byzantine Mosaic Decoration“ auf das Faktum dieser „Raumikonen“ eingegangen. Wie auf den Bildnistafeln erscheint der Pantokrator im idealen Typus, in strenger Frontalität, ohne störendes Beiwerk vor der Folie des Goldgrunds: Elemente, die dem Betrachter ermöglichen, direkt mit der fest mit dem Kirchenraum verbundenen Ikone in kultischen Kontakt zu treten⁶¹⁰.

3. 6. 3. Steinrelief

Das Bildmotiv des heiligen Beters kennzeichnet auch ein Steinrelief im Kunsthistorischen Museum in Wien (fünftes/sechstes Jahrhundert). Die Komposition ist streng hierarchisch (Abb. 134). Der heilige Menas steht raumfüllend in prägnant gegebener Frontalansicht unter einem Bogen, der von zwei Säulen getragen wird. Die beiden Schutz suchenden Pilger (oder Stifter) sind attributiv ergänzt. Zu seinen Füßen kauern zwei kleine Kamele in Seitenansicht, eines davon berührt mit dem Maul seinen rechten Stiefel. Der nimbierte Heilige, durch ein Inschriftenband namentlich als heiliger Menas (ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ) ausgewiesen, trägt das mittels schematischer Faltenangaben wiedergegebene Gewand eines Soldaten. Die Innenseite des Paludamentums, das am Rücken gerade herunterfällt, ist mit einem regelmäßigen Kreuzmuster dekoriert, darunter trägt er eine kurze, gegürtete Ärmeltunika. Menas war ein ägyptischer oder phrygischer Soldat, der aufgrund seines offenen Bekenntnisses zum Christentum unter Diokletian am 11. November 296 n. Chr. hingerichtet wurde. Der Legende nach ist er an der Stelle begraben, wo sich die Kamele weigerten, den Leichnam des Heiligen weiter zu tragen. Vor allem im fünften und sechsten Jahrhundert war der Darstellungstypus weit verbreitet. Er entspricht auch der literarischen Beschreibung des arabischen Historikers El Bekri vom Apsisbild der großen Basilika von Abu Mina, vermutlich dem Kultbild in seiner ägyptischen Wallfahrtsstätte⁶¹¹. Der Kultbildtypus des hl. Menas, auf zahlreichen

⁶⁰⁸ R. S. CORMACK, *Writing in gold. Byzantine Society and its Icons*. London 1985, 76. Die Votivbilder, welche um 600 in der Demetrioskirche entstanden sind, zeigen stets den Stifter selbst oder sein inschriftlich dargelegtes Anliegen gemeinsam mit dem Heiligen. An der Kultstätte des Heiligen wird nicht nur Verehrung ausgedrückt, sondern die Erfüllung der eigenen Bitten durch die Stiftung von Wandbildern erhofft.

⁶⁰⁹ Vgl. beispielsweise die Kuppeldekoration von Daphni bei Athen, um 1100. Näheres bei: O. POPOVA, *Il volto di Cristo nell'arte bizantina*. In: G. C. und P. AZZARO, *Sophia. La Sapienza di Dio*. Roma – Milano 1999, 26.

⁶¹⁰ O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of monumental art in Byzantium*. London 1947, 1 – 64.

⁶¹¹ R. NOLL, *Vom Altertum zum Mittelalter. Spätantike, altchristliche, völkerwanderungszeitliche und frühmittelalterliche Denkmäler* (KHM Wien. Katalog der Antikensammlung 1). Wien ²1974, 31f., Nr. B 4, Abb. 28.

Pilgerampullen⁶¹² reproduziert, begegnet uns hier im Medium des (transportablen) Steinreliefs⁶¹³.



Abb. 134: Hl. Menas, Steinrelief, Wien, Fundort unbekannt, Wien, KHM



Abb. 135: Apa Schenute, Steinrelief, Berlin, SMB – PK, MSB

Als genuin christliches Verehrungsbild ragt neben dem Menasrelief auch die Stele des Apa Schenute hervor (Abb. 135). Der bärtige Mönchsheilige steht wie Menas frontal unter einer Arkade. Apa Schenute ist mit einer Tunika und einem langen gegürteten Mantel mit Kapuzenaufschlägen gekleidet. In seiner Rechten hält er als Zeichen seiner hohen Stellung als Abt einen Stab, seine Linke umfasst das über seine Schultern gelegte Omophorion, das beinahe bis zum Mantelsaum herabfällt und an den Enden mit je einem (stark verrienen) Kreuzzeichen geschmückt ist. Die auf der Sockelleiste in koptischer Schrift eingeritzten Buchstaben „Apa Schenute“ lassen die Vermutung zu, dass es sich bei dem Steinrelief um das Bildnis des berühmten Gründers des Weißen Klosters in Oberägypten Apa Schenute von Atripe (gest. nach 451 n. Chr.) handelt. Ob das Relief als Grabmal (Erinnerungsbild) oder Verehrungsbild (Kultbild) diente, ist nicht gesichert⁶¹⁴.

⁶¹² Die aus Ton gefertigten Menasampullen sind in großer Zahl überliefert. Sie bilden die größte geschlossene Gruppe unter den frühchristlichen Pilgerampullen. In der Mehrzahl handelt es sich um bis zu zehn Zentimeter große Fläschchen, die von den Pilgern am Gürtel oder um den Hals gehängt wurden. Neben dem Haupttypus (Kultbildtypus), der Menas als Orans zeigt, gibt es auch Darstellungen mit dem Profilkopf des Heiligen mit krausem Haar; gelegentlich tritt Menas auch als Reiter auf. Die Darstellungen können durch Inschriften ergänzt werden (J. WITT – G. KAMINSKI, Menasampullen. In: L. WAMSER [Hg.], *Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*. München 2004, 185ff. und 202ff.).

⁶¹³ M. V. FALCK – F. LICHTWARK u. a. (1996) 107, Kat. Nr. 52.

⁶¹⁴ *Ebd.*, 108, Kat. Nr. 53.

3. 6. 4. Elfenbein



Abb. 136 a

Abb. 136 b

Abb.136: Thronender Christus und thronende Gottesmutter mit Kind, Elfenbeindiptychon, Berlin SMB – SPK, Frühchristlich - byzantinische Sammlung

Das Berliner Diptychon⁶¹⁵ übernimmt deutlich das Schema profaner Konsulardiptychen (Abb. 136). Christus und die Jungfrau sitzen unter reich dekorierten Muschelnischen, Personifikationen von Sol und Luna füllen die Zwickelfelder. Christus, mit Segensgestus und Kodex frontal thronend, wird von den deutlich in ihren Physiognomien unterschiedenen Apostelfürsten flankiert. Langhaarig und bärtig, mit zerfurchter Stirn, abstehenden Ohren und fülliger Mitte erscheint Christus als Alter der Tage. Die Gottesmutter mit dem Kind – oder eher einem kleinen Erwachsenen – am Schoß thront in der üblichen dreiteiligen Ikonographie frühchristlicher Bildnisse zwischen den Erzengeln Gabriel und Michael.

3. 6. 5. Textil

Wie am Berliner Elfenbein thront die Gottesmutter auf der Cleveland Tapisserie zwischen den beiden Erzengeln (Taf. 4,1). Die Komposition ist zweizonig, im oberen Register erscheint die Majestas Domini in einer von Engeln getragenen Mandorla. Die Nähe zu einer freskierten Apsis in der Kapelle VI von Bawit⁶¹⁶, einem der seltenen auf uns gekommenen Beispiele frühchristlicher Monumentalmalerei, ist unübersehbar (vgl. Taf. 4,1 mit Taf. 4,2). Die monumentale Tapisserie diente zweifelsfrei als Wandbehang einer Kirchenwand oder eines Pfeilers, in ähnlicher Art kultischer Funktion dienend, wie die Mosaikbilder von Thessaloniki.

⁶¹⁵ W. F. VOLBACH (³1976) 91f., Taf. 71, Nr. 137.

⁶¹⁶ D. G. SHEPARD, An Icon of the Virgin. A Sixth-century Tapestry Panel from Egypt. *BCMA* 51 (1969) fig. 13.

3. 7. Zusammenfassung

Die Reihe ikonenhafter Bildnisse ließe sich, soweit es das lückenhafte Material vorikonoklastischer Beispiele erlaubt, beliebig fortsetzen. Die Frage, inwieweit die nach der Beilegung des Bilderstreits in großer Anzahl entstandenen Ikonen verlorene Monumentalmalerei christlicher Basiliken (Apsisbilder) reflektieren, muss offen bleiben. Wir können nur auf Parallelen aus der Grabmalerei hinweisen.

Die Suche nach einem passenden Medium für die Herstellung eines zweidimensionalen Kultbildes lässt sich in einer breiten Palette verschiedenster ikonenhafter Bildnisse in mannigfaltigen Materialien nachweisen. Dreidimensionale Bildwerke, mit dem Makel antiker Götzenbilder befleckt und verpönt, konnten sich im frühen Christentum nicht durchsetzen. Das in enkaustischer oder Temperafarbe gemalte Tafelbild aus Holz, die „Ikone“, einfach und kostengünstig herzustellen, tragbar und leicht transportabel, relativ haltbar und unempfindlich, in tausendfacher Weise replizierbar, um die wundertätige Kraft des Urbilds an alle Gläubigen weiterzugeben, wurde zum Inbegriff des christlichen Kultbildes.

4. Kurzfassung der Dissertation

4. 1. Deutsche Fassung

Das „Kultbild“ war in der Antike kein exakt definierter Begriff (ἄγαλμα, εἰκών; *imago*, *simulacrum*, *effigies*). In der Praxis ist es bisweilen schwer, das Kultbild vom Götter- oder Votivbild zu unterscheiden. Parallelen gibt es im Christentum, wo die Grenzen zwischen Verehrungs- und Kultbild gelegentlich ineinanderfließen.

Seit der Archaik wurde die anthropomorphe Statue als adäquater Aufenthaltsort der jeweiligen Gottheit – zumindest während der Opferhandlungen und rituellen Tätigkeiten – angesehen. Im Christentum sollte hingegen die einem Kultbild erwiesene Ehre dem Urbild des Dargestellten gelten. Zweidimensionale Bildträger (Ikonen) übernahmen die Funktion von Kultbildern, rundplastisch gearbeitete Statuen waren zu sehr mit der Bedeutung „Götzenbild“ behaftet und wurden von den Apologeten aufs heftigste bekämpft. Trotz der Belastung durch das mosaische Bilderverbot und der Ablehnung des Kaiserkults, ist eine Kontinuität des Kultbildgebrauchs im frühen Christentum anzunehmen.

Die Sitzstatuette eines Jünglings im Museo Nazionale Romano (Inv. 61565), im frühen 20. Jahrhundert aus dem Antiquitätenhandel erworben, wirft die Frage auf, ob es sich bei diesem singulären Monument um die Figur eines jugendlichen lehrenden Christus handelt, möglicherweise sogar in der ursprünglichen Funktion eines Kultbilds.

Die Statuette entspricht in ihrer Erscheinungsform einem geläufigen Topos der römischen Sarkophagplastik. In vorkonstantinischer Zeit ist es der μουσικός ἀνὴρ, der in der Kleidung des Philosophen auf seinen hohen Bildungsgrad aufmerksam macht. In der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts begegnet uns Christus im gleichen Habitus. In vielfacher Weise lässt sich der Typus des jugendlichen Lehrers in der Katakombenmalerei und Sarkophagplastik nachweisen. Christus erscheint herausgehoben als Lehrer der Apostel, seltener als Einzelbild. Ein spezielles Charakteristikum der überaus raffiniert gearbeiteten Statuette sind die gebohnten mäanderförmigen Locken. Sie lassen sich ausschließlich bei klassizierenden Werken der Bildhauerschule von Aphrodisias und an Christusfiguren des römischen Sarkophags ExLat 174 aufzeigen, Werken derselben Epoche.

Stilistische Vergleiche mit römischer Sarkophagplastik des dritten Jahrhunderts brachten kein befriedigendes Ergebnis. Die Statuette mit der eines jugendlichen Philosophen oder Poeten zu identifizieren, ist problematisch und nicht beweisbar.

Für die ursprüngliche Funktion der Christusstatuette als Kultbild wäre die traditionelle Verehrung in synkretistischen (gnostischen) Kreisen denkbar. Die Verschiedenheit der Marmorsorten von Statuette und Sessel lässt auch die Annahme zu, der Sessel hätte ursprünglich eine „heidnische“ Götterfigur getragen. Möglicherweise wurde eine kleine Kultfigur durch die Christusstatuette ersetzt, und diente in der Folge dem privaten Kult eines zum Christentum übergetretenen Hausherrn.

Der römische Bildtypus des Porträtmedaillons (*imago clipeata*), als sakrosanktes Kaiserbildnis kultisch verehrt, wird mit dem Sieg des Christentums formal und inhaltlich auf die Person Christi, und in der Folge auf die von Heiligen übertragen. Vorgestellt wurden drei Bildnisclipei von Christus (Mainz, Landesmuseum Inv. PJG 134), Maria und dem Erzengel Michael (Kairo, Koptisches Museum Inv. 9104 und 9105), deren Zusammengehörigkeit aufgrund von Form, Stil und Material eindeutig gegeben ist.

Für die hypothetische Annahme der ursprünglichen Befestigung der besprochenen Bildnisclipei auf einem Prozessionskreuz – in Fortführung der Tradition römischer Labara – liegt kein überzeugendes ikonographisches Beweismaterial vor. Auch die Theorie, sie als Bekrönung von Zeremonienstäben zu deuten, ist aus Mangel an brauchbarem Vergleichsmaterial auszuschließen. Gegen die Anbringung im Mauerverband spricht das Vorhandensein der zum Einsetzen völlig nutzlosen Ansteckzapfen. Meines Erachtens wäre die ehemalige Befestigung der drei kleinen Ikonen – trotz ihrer geringen Ausmaße – auf dem Architrav eines vorikonoklastischen Templons, möglicherweise im Kontext mit einer Deesis, in Erwägung zu ziehen.

Die antiken Ikonen Roms zählen neben den Sinaiikonen zu den ältesten christlichen Kultbildern. Die Tafeln stellen individuelle Lösungen dar, die den ortsgebundenen Voraussetzungen, den Anforderungen des Kultbetriebs und der Legitimation des Papsttums – unabhängig von der Macht des Kaisertums – dienten. Vermutlich lief die Ausbildung des Bilderkults in Rom parallel zu der des Ostens. Tempelbilder der Gottesmutter in den uralten Marienkirchen Roms dienten schon früh als Ersatz für fehlende Gewandreliquien, wie man sie in Byzanz verehrte. Wie einst die Kultstatuen heidnischer Göttinnen, thronten nun die hochverehrten Marienbilder in ihren „christlichen Tempeln“.

Mit dem Transport des *palladium urbis* in die neu gegründete Hauptstadt Konstantinopel wurde der Schutz und das Wohlergehen der Stadt Rom den Apostelfürsten Petrus und Paulus anvertraut. Schon früh berichtet die Silvesterlegende von ihren Ikonenbildnissen im Besitz des Papstes. Die Christusikone Sancta Sanctorum vom Lateran, der Überlieferung nach von Titus in Jerusalem erbeutet, wurde in der Spätantike zum neuen Palladium des christlichen Rom.

Die typische dreiteilige Ikonographie mit Christus im Zentrum der Apostelfürsten, auch am Deckenmosaik der Katakomben von SS. Pietro e Marcellino belegbar, spiegelt vermutlich das Apsisprogramm von Alt St. Peter wider. Möglicherweise wurde auch am Triptychon der Christusikone vom Lateran dasselbe Bildschema weiter tradiert.

Mit der Mailänder Konstitution von 313 und der damit entstandenen Glaubensfreiheit der Christen war ein merkbare Aufblühen des Toten- und Heiligenkults an den Gräbern der Märtyrer verbunden. Sepulkrale Erinnerungsbilder erreichten bisweilen den Status von Kultbildern. Formale Anregungen bezog sowohl das römische Totenporträt als auch die frühe römische Marienikone aus dem reichen Formenschatz ägyptischer Mumienporträts. Am Beispiel eines Mumienbildnisses aus Antinoe wurden deutliche Einflüsse auf das Erscheinungsbild der Marienikone von S. Maria Maggiore aufgezeigt.

Die monumentale Ikone von S. Maria in Trastevere im Typus der „Maria Regina“, einem spezifisch westlichen Phänomen, bekräftigt damit ihre römische Herkunft.

Ein ungewöhnlich frühes, ikonenhaftes Madonnenbildnis aus der Priscillakatkombe beweist die Ursprünge der römischen Marienikone in ihrem unmittelbaren Umfeld. Vom Typus her eine Vorgängerin zwischen Glykophilusa und Galaktotrophusa, repräsentiert das Fresko in seiner lebendigen Anschauung den Archetypus der vorikonoklastischen, westlichen Marienikone.

Eine römische Provenienz der vorgestellten Ikonen anzunehmen – unabhängig vom Einflussbereich östlicher Kunst – scheint sinnvoll.

Dreidimensionale Bildwerke, mit dem Makel antiker Götzenbilder behaftet, konnten sich im frühen Christentum nicht durchsetzen. Die Suche nach einem passenden Medium für die Herstellung Berührung mit dem Original replizierbar, wurde zum Inbegriff des christlichen Kultbildes. eines zweidimensionalen Kultbildes lässt sich in mannigfaltigen Materialien nachweisen. Nur das in enkaustischer oder Temperafarbe gemalte Tafelbild aus Holz, die „Ikone“, einfach herzustellen und leicht zu transportieren, in tausendfacher Weise durch

4. 2. English Abstract

In antique times there was not an exact specification for the term “cultic image” (ἄγαλμα, εἰκών; *imago*, *simulacrum*, *effigies*). Therefore it is sometimes difficult, to make a difference between a picture (or statue) of a god(dess) and a ritual worshipped image. Obvious is the relationship to Christianity, where it is not possible, to draw an exact line between an adored and a cultic worshipped picture (icon).

Antropomorphic statues have been considered appropriate domiciles of antique gods and goddesses as of Archean times, at least during the celebration of the cultic ritual. The worshipping of the cultic image was, however transferred to Christ *in persona* and to His spiritual presence at the service in the Christian faith. Two dimensional images replaced the cultic sculptures, because the three dimensional sculptures were considered too closely related to forbidden idolatry and the refusal of imperial cult. It can, however, be assumed, that use of cultic images continued during the early centuries.

The sitting statue of a youth, who makes part of the collection at the Museo Nazionale Romano (Inv. 61565), was purchased by the museum via a trader in antiquities at the beginning of the 20th century. The first question which comes to mind, when studying the sculpture, concerns the primary use of this unique piece of art, *i. e.* was this statue – supposedly representing the teaching young Christ – used as an object of worship.

The appearance of the statue is similar to Roman sculptures on sarcophagus. In Pre-constantinic times it is the μουσικός ἀνὴρ, who exhibits, that he is a sophisticated teacher by wearing the garb of a philosopher. Christ is depicted in exactly the same mode until the second half of the fourth century. One can find numerous examples of this type of a young teacher on the paintings in the Roman catacombs as well as on relieves of sarcophagus, usually depicting groups, rarely isolated.

The analysis of the statue was presented in comparison of stylistic characteristics with the works of the end of the fourth century, specially in connection with the activity of classicising sculptors of the school of Aphrodisias. Specific details of ostensible resemblance, like the bored curled hair, demonstrated at the Christ figure of the Roman sarcophagus ExLat 174, point at a sculptor from Aphrodisias. No satisfactory exhibits were found when comparing the statue with other sculptures on sarcophagus dated third century. Furthermore, attempts of comparing the statue with sculptures of young philosophers or poets in general appear problematic.

The hypothetical assumption, that the statue was worshipped like an idol, points to a syncretic or gnostic circle or fold.

The discrepancy of marbles, from which the figure and the chair are made, suggests, that the chair can be older and originally supported another statue, perhaps that of a pagan god(dess). It seems possible, that this god(dess) has been replaced by the figure of Christ after the conversion of the possessor to Christian faith, used for his private cult.

The worshipping of Roman imago type portrait medallions (*imago clipeata*) considered the sacrosanct imperial picture, was transferred to images of Christ and consecutively to those of Saints after the victory of the Christian church. Three *clipei* of Christ (Mainz, Landesmuseum, Inv. PJG 134), the Holy Mary and the Archangel Michel (Kairo, Coptic museum, Inv. 9104 and 9105) are topics of the study. Their form, style and material clearly suggest, that they should be considered together. Also in this case the primary issue is the question of their use. The first hypothesis assuming, that the *clipei* were mounted on a cross sign to be carried in processions, similar to Roman *labara*, cannot be proven due the lack of iconographic evidence. The second hypothesis, suggesting, that the images were tops of decorated batons, seems rather implausible, because there are no similar examples documented. Furthermore, this type of fixing on a wall would render the studs, attached to the icons, completely useless. Considering all sorts of possibilities, the author deems it most likely, that the three images, despite their small size, were mounted on the architrave of a preiconoclastic τέμπλον, possibly in the context of a deesis.

The antique icons of Rome and the icons of the Sinai monasteries are the oldest Christian cultic images. The iconic plates represent individual samples, serving the requirements of the enchoric cultic establishment, and, at the same time, legitimizing papacy as an independent authority from imperial power. Consequently, two parallel streams of development can be assumed, one in Rome and the other in the East. In old roman churches – consecrated to Holy Mary – icons of her were venerated instead of missing relics of her garment, as they were venerated in Byzantium. The venerated pictures of Holy Mary replaced the cult statues of pagan goddesses in the “Christian temples”.

The transfer of the *palladium urbis* from Rome to Konstantinopel required the protection of Rome by the apostles S. Peter and S. Paul as well as their active assistance in the City's fortune. According to a legend, Silvester, an early pope, possessed their icons. The icon of Christ *Sancta sanctorum* of the Lateran church, supposedly captured by the emperor Titus in Jerusalem, became the new *palladium* of the Christian Rome. The image of Christ presiding between the two principal apostles Peter and Paul, similar to the presentation in the catacomb SS. Marcellino e Pietro in Rome, became the programmatic iconographic depiction in the apse of Old St. Peter. It can be assumed, that the same type of image was used as Triptychon of Christ *Sancta sanctorum*.

The cult of Saints as well as funeral cults at the sites of martyrs' tombs started booming after the *constitutio Milanese* in 313 establishing freedom of worshipping for Christians. Sepulchral memorial images reached sometimes the status of icons. Roman portraits of deceased as well as the early icon of Holy Mary derived their form and style from the great variety of Egyptian mummy portraits. An example of this influence can be shown by comparing a mummy portrait from Antinoe with the icon of Holy Mary at the church of S. Maria Maggiore.

The large icon of Holy Mary in the church of Trastevere depicts the type of *Maria regina* – a typical western phenomenon – and is certainly of Roman origin. The same seems to be valid for the icon like picture of Holy Mary in the catacomb of Priscilla. The fresco represents an intermediary type between *glykophilusa* and *galaktotrophusa* and can be regarded as archetype of the pre-iconic Western image of Holy Mary.

Consequently, the Roman provenience of the presented icons – independent of Eastern influence – seems reasonable.

Three dimensional sculptures have not been accepted in early Christian faith because of their legacy as pagan idols. Many examples of two dimensional images reveal, that there was an

active search in the early Christian communities for appropriate materials in order to support cultic icons. Finally, encaustic or tempera paintings on wood were developed, being long lasting, easy to transport and being able to reproduce thousands of samples by touching the original.

5. Tafeln



Taf. 1: Christusstatuette, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme



1.



2.

Taf. 2,1 und 2,2: Lehrender Christus, Stadttorsarkophag (Ausschnitte), Mailand, S. Ambrogio



Taf. 2,3: Christusstatuette, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme



Taf. 3,1: Cappella Graeca, Rom, Priscillakatakombe



Taf. 3,2: Mithräum, Rom, unter S. Clemente



Taf. 3,3: Mithräum, Rom, am Circus Maximus



Taf. 4,1: Thronende Jungfrau mit Kind, Tapisserie, Apollonkloster, The Cleveland Museum of Art



Taf. 4,2: Nischenfresko aus Kapelle VI, Bawit, Koptisches Museum Kairo



Taf. 4,3: Madonna mit Heiligen und Stifterin, sog. „Turturabild“, Rom, Commodilla Katakomben, *basilichetta*



1.



2.

Taf. 5,1 und 5,2: Silberkreuz von Antiochia (Zeichnung), New York, Metropolitan Museum of Art
Tondi, Paris, Louvre, Musée du Louvre, Département des Antiquités Grecques et Romaines



Taf. 6,1: Petrusikone aus Konstantinopel (?), Sinai, Katharinenkloster



Taf. 6,2: Johannes Prodromos Ikone aus Palästina, Kiew, Stadtmuseum östlicher und westlicher Kunst



Taf. 7: Marienikone, Rom, S. Maria in Trastevere



Taf. 8: Marienikone, Rom, S. Maria Maggiore



Taf.9,1: Marienikone, Rom, vermutlich aus S. Maria Antiqua, heute S. Francesca (ehemals S. Maria Nuova)



Taf. 9,2: Sog. Palimpsestwand, Rom, S. Maria Antiqua



Taf. 10: Marienikone, Rom, S. Maria ad Martyres (Pantheon)



Taf. 11: Marienikone, Rom, S. Maria del Rosario, vormals S. Sisto



Taf. 12: Marienikone, aus dem Sinai, Kiew, Museum der Künste Bogdan und Vavara Chanenko



Taf. 13,1: Hl. Demetrios mit zwei Schutzbefohlenen, Thessaloniki, Pfeilermosaik der Demetrioskirche



Taf. 13,2: Christus mit Apa Menas, koptische Ikone, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités Égyptiennes, Section Copte



Taf. 14: Christus Pantokrator als Kuppelbild, Daphni bei Athen, Klosterkirche

6. Abbildungsnachweis

6. 1. Abbildungen

- Abb. 1: Tonstatuette im Typus der Athena Polias aus Athen, Akropolis (Zeichnung), Berlin, SMB – SPK, Inv. TC 3493 (SIMON, 1998, Abb. 177).
- Abb. 2: Kopf der Hera von ihrem Kultbild im Heraion von Olympia, Olympia Museum (SIMON, 1998, Abb. 50).
- Abb. 3: Alte Bibliothek des Katharinenklosters auf dem Sinai (GALEY, 2003, Abb. S. 118).
- Abb. 4: Christusstatuette, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 61565 (ehemals Sammlung Sangiorgio). (SAPELLI, 1998, Kat. 19).
- Abb. 5: Der Verstorbene im Habitus eines jugendlichen Philosophen, Riefelsarkophag (Ausschnitt), Rom, Thermenmuseum, Inv. 52264 (ZANKER, 1995, Abb. 153d).
- Abb. 6: Weiherelief des Archelaos von Priene, London, British Museum, Inv. 2191 (B. THEUNE – GROSSKOPF – U. SEIDEL (u. a.), 2001, Abb. 101).
- Abb. 7: Grabstatue des *grammaticus graecus* M. Mettius Epaphroditus, Rom, Palazzo Altieri (ZANKER, 1995, Abb. 126).
- Abb. 8: Frontseite eines Sarkophagdeckels, Rom, MPC 172 (DEICHMANN, 1967, Taf. 34).
- Abb. 9: Sarkophag eines intellektuellen Wunderkindes, Rom, Vatikanische Museen, Galleria dei Candelabri, Inv. 2422 (KOCH, 1998, Taf. 18).
- Abb. 10: Philosophischer Laie, umgeben von Musen und Philosophen, Fragment eines Prachtsarkophages (sog. Plotinsarkophag), Rom, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano, Inv. 9504 (KOCH, 1998, Taf. 21).
- Abb. 11: Faltstuhl der Christusstatuette, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 61565 (ehemals Sammlung Sangiorgio). (SCHUMACHER, 1984, Abb. 3).
- Abb. 12: Christusstatuette, Rückenansicht ohne Faltstuhl, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 61565 (ehemals Sammlung Sangiorgio). (SCHUMACHER, 1984, Abb. 4).
- Abb. 13: Christus als Lehrer der Apostel, Rom, Domitillakatakomben, Arkosol 47 der „großen Apostel“ (STÜTZER, 1991, Farbtaf. 4).
- Abb. 14: Christus als Lehrer der Apostel, Rom, Domitillakatakomben, Cubiculum 18, sog. Kammer der kleinen Apostel (ZIMMERMANN, 2002, Taf. XLVIII, Nr. 217).
- Abb. 15: Christus als Lehrer der Apostel, Rom, Domitillakatakomben, Cubiculum 74, sog. Bäckergruft (ZIMMERMANN, 2002, Taf. XVII, Nr. 81).
- Abb. 16: Christus als Lehrer der Apostel, Rom, Domitillakatakomben, Cubiculum 33, sog. Krypta der Magier (ZIMMERMANN, 2002, Taf. XLV, Nr. 207).
- Abb. 17: Christus zwischen Petrus und Paulus, Rom, Katakomben Gordiano ed Epimaco, Cubiculum 1 (ZIMMERMANN, 2002, Taf. XLVI, Nr. 210).
- Abb. 18: Einblick in das Cubiculum 1, Rom, Katakomben Gordiano ed Epimaco (ZIMMERMANN, 2002, Taf. XLVII, Nr. 213).
- Abb. 19: Thronender, lehrender Christus, Rom, Katakomben SS. Marcellino e Pietro, Cubiculum 43 (DECKERS – SEELIGER – MIETKE, 1987, Farbtaf. 16).
- Abb. 20: Thronender Christus in einer Aureole zwischen den Apostelfürsten, Rom, Domitillakatakomben, Mosaik in der Lunette über einem Grab an der Stiege zum ersten Geschoß (MATHEWS, 1993, Abb. 92).
- Abb. 21: Zweizoniger Strigelsarkophag, sog. Albanisarkophag, Rom, Coemeterium S. Sebastiano (DEICHMANN, 1967, Taf. 241).
- Abb. 22: Christus als Lehrer der Apostel, Mailand, S. Aquilino, Apsismosaik

- (Institut für Klassische Archäologie Wien, Diathek).
- Abb. 23: Sokrates als Lehrer der Philosophen, Museum Apamea (Institut für Klassische Archäologie Wien, Diathek).
- Abb. 24: Susannasarkophag, Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 108676 (DEICHMANN, 1967, Taf. 781).
- Abb. 25: Traditio legis, Säulensarkophag (Ausschnitt), Rom, Scavi di S. Pietro, ExLat 174 (MANCINELLI, 1981, Abb. 15).
- Abb. 26: Christus vor Pilatus, Säulensarkophag (Ausschnitt), Rom, Scavi di S. Pietro, ExLat 174 (MANCINELLI, 1981, Abb. 15).
- Abb. 27: Traditio legis, Junius-Bassus Sarkophag (Ausschnitt) Rom, Museo Storico Artistico, Tesoro di S. Pietro (BAUER – ZIMMERMANN, 2001, Abb. 20).
- Abb. 28: Fragmente der Front eines Säulensarkophags, Rom, Coemeterium von S. Sebastiano (DEICHMANN, 1967, Taf. 46, Nr. 193).
- Abb. 29: Rekonstruktion des Lateran-Fastigiums nach M. T. SMITH (KAISER – MINN, 1984, Abb. 147).
- Abb. 30: Rekonstruktion der Lateranbasilika mit dem im Mittelschiff stehenden Fastigium, Entwurf H. Brandenburg, Zeichnung K. BRANDENBURG (BRANDENBURG, 2004, Taf. II/9).
- Abb. 31: „Der Triumph des Bacchus“, Römischer Sarkophag (Frontseite [31a] und zwei Details: Bacchus [31b], Silen [31c]), Rom, Museo Gregoriano Profano, ExLat XXXX (PARDYOVÁ, 2004, Fig. 2, 4, und 5).
- Abb. 32: Christusstatuette, Detail, Rom, Dependance des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 61565 (ehemals Sammlung Sangiorgio). (DRESKEN – WEILAND, 1991, Taf. 47, Nr. 5).
- Abb. 33: Kopf des Helios vom Esquilin, Kopenhagen, Carlsberg Glyptothek, Inv. IG XIV 1273 (BERGMANN, 1999, Abb. 21, 2).
- Abb. 34: Sitzstatue der Scholastikia aus den Thermen von Ephesos, Ephesos, Apsidensaal des Variusbades (SCHERRER, 1995, Abb. 1).
- Abb. 35: Kaiserstatue (sog. Valentinian II.) aus Aphrodisias (Ausschnitt), Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 2264 (BÜCHSEL, 2004, Abb. 9)
- Abb. 36: wie Abb. 32.
- Abb. 37: Statuette eines Satyrs, unbekannte Herkunft, Trier, Rheinisches Landesmuseum (HANNESTAD, 2006, Abb. 4a).
- Abb. 38: Kultstatue des Serapis, London, British Museum (MATHEWS, 1993, Abb. 105).
- Abb. 39: Apollon im Gewand einer Frau, 1. Jh. v. Chr., Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn, Inv. B 32 (MATHEWS, 1993, Abb. 107).
- Abb. 40: Traditio legis, Frontseite eines Sarkophags, Ravenna, Museo Archeologico Nazionale (Kreuzgang), (MATHEWS, 1993, Abb. 98).
- Abb. 41: Traditio legis, Frontseite eines Sarkophags (Ausschnitt), Ravenna, S. Francesco (MATHEWS, 1993, Abb. 100).
- Abb. 42: Kentaur des Aristes und Papias aus der Villa Hadriana bei Tivoli (Ausschnitt), Rom, Kapitolinisches Museum, Inv. 656 (BERGMANN, 1999, Taf. 74, 2, 4).
- Abb. 43: Christusstatuette (Ausschnitt), Rom, Dependance des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 61565 (ehemals Sammlung Sangiorgio). (SAPELLI, 1998, Abb. 19).
- Abb. 44: Statuette des Guten Hirten (44a), Rom, MPC 28590 (ex 103), (G. DUBY – J.-L. DAVAL, 2006, Abb. S. 237) und Rückseite der Statuette (44b, Foto H. TICHY).
- Abb. 45: Rekonstruktion eines Sarkophags mit Statuetten des Guten Hirten, Rom, MPC (Foto H. TICHY).
- Abb. 46: Christus und die Blutflüsse, Rom, Katakombe SS. Marcellino e Pietro (Wien,

- Institut für Klassische Archäologie, Diathek).
- Abb. 47: Mahlszene, Rom, Priscillakatakomben, Cappella Graeca (Postkarte).
- Abb. 48: Mahl der Mithrasmythen, Rückseite eines Mithraskultbilds aus Konjica, Sarajevo, Archäologisches Museum, Inv. V 1896 (MERKELBACH, 1984, Abb. 148).
- Abb. 49: Holzmedaillon mit Christusbüste, Mainz, Landesmuseum, Inv. PJG 134 (HEIDE – THIEL, 2004, Abb. III. 7. 3.).
- Abb. 50: Holzmedaillon mit Büste der Jungfrau Maria, Kairo, Koptisches Museum, Inv. 9104 (TÖRÖK, 2005, Abb. 136).
- Abb. 51: Holzmedaillon mit Büste des Erzengels Michael, Kairo, Koptisches Museum, Inv. 9105 (TÖRÖK, 2005, Abb. 137).
- Abb. 52: Bildnis des Apa Abraham aus Deir-el-Bahari (Theben West), Phoibamonkloster, heute: Berlin, SMB – SPK, MSB Inv. 6114 (EFFENBERGER, 1986, Kat. Nr. 110).
- Abb. 53: Maria lactans, Sakkara, Jeremiaskloster, Zelle 1725, heute: Kairo, Koptisches Museum (ZIBAWI, 2004, Abb. 100).
- Abb. 54: Allegorie der Tugend, Sakkara, Jeremiaskloster, Zelle 709 (Detail der Wandmalerei), heute: Kairo, Koptisches Museum (ZIBAWI, 2004, Abb. 30).
- Abb. 55: Maler in seinem Atelier, Dekoration auf einer der Innenwände eines Kalksteinsarkophags aus Kertsch (Ausschnitt), St. Petersburg, Ermitage (www.hermitagemuseum.org/html. Computerausdruck vom 18.1.2008).
- Abb. 56: Wandmalerei aus Pompeji, Casa dell'impluvio, Regio I, Insula IX (WINKES, 1969, Abb. Va).
- Abb. 57: Die Feinde Christi und die Bilderfeinde, Chludov Psalter, Cod. 129, f. 65^r, Moskau, Staatliches Historisches Museum (FELMY, 2004, Abb. 7).
- Abb. 58: Christusmonogramm (LAAG, 1990, Abb. 53).
- Abb. 59: Silbermedaillon Konstantins, Vs, Münzstätte Ticinum, München, Staatliche Münzsammlung, Inv. 86.627 (ZIMMERMANN, 2001, Umschlag hinten).
- Abb. 60: Spätantiker Helm mit Christogramm, aus der Maas, Maastricht, Centre Céramique, Inv. 3824A (DEMANDT – ENGEMANN, 2007, Kat. Nr. I. 13. 121, S. 235).
- Abb. 61: Rekonstruktion des Labarum, Rom, Parrocchia S. Croce a Via Flaminia (DEMANDT – ENGEMANN, 2007, Katalog Nr. III. 12. 2., S. 469).
- Abb. 62: Goldmedaillon Konstantins, Rs, ca. 326/327, Münzstätte Siscia, München, Staatliche Münzsammlung (DEMANDT – ENGEMANN, 2007, Abb. 9, S. 236).
- Abb. 63: Labarum mit Christogramm, eine Schlange aufspießend, Rs. einer Münze Konstantins, ca. 327/328, Münzstätte Constantinopel, London, British Museum (DEMANDT – ENGEMANN, 2007, Abb. 8, S. 236).
- Abb. 64: Goldmedaillon des Valens, Rs, 364 – 378, Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 10108 (PASINLI, 2001, Abb. 161).
- Abb. 65: Christus und Barabbas vor Pilatus, Codex Purpureus Rossanensis, f. 16^r, aus Syrien oder Palästina, Rossano, Museo dell'Arcivescovado (VOLBACH, 1958, Fig. 239).
- Abb. 66: Apsismosaik, Rom, S. Stefano Rotondo, Ausschnitt mit Christusbüste, Gemmenkreuz und den hll. Primus und Felicianus (BRANDENBURG, 2004, Abb. 125).
- Abb. 67: Apsismosaik, Rom, S. Giovanni in Lateran, Ausschnitt mit Christusbüste und Deesszene (BRANDENBURG, 2004, Abb. 4).
- Abb. 68: Bleiapfelle mit Christusbüste und Golgothakreuz aus Palästina, Washington, DOC, Inv. 48.18 (BELTING, 2004, Abb. 57).
- Abb. 69: Onyxgemme aus Palästina oder Konstantinopel, Kreuzwache, Wien KHM, Inv. IX 2607 (WEITZMANN, 1979, Kat. Nr. 525).
- Abb. 70: Bergkristallanhänger aus Syrien (?) mit Christusbüste und Golgothakreuz, München,

- Sammlung C. S., Inv. 154 (STIEGEMANN, 2001, Abb. IV/16).
- Abb. 71: Nachzeichnung des Apsismosaiks der S. Stefano Rotondo in Rom, Codex Barberini 5407, Vatikan, Apostolische Bibliothek (WARLAND, 1986, Abb. 135).
- Abb. 72: Apsismosaik, Ravenna, San Apollinare in Classe, Ausschnitt mit Gemmenkreuz im Medaillon (BUSTACCHINI, o. J., Abb. 2).
- Abb. 73: Apsismosaik, Ravenna, San Apollinare in Classe, Ausschnitt mit Christusbüste in der Kreuzvierung (BUSTACCHINI, o. J., Abb. 3).
- Abb. 74: Hypothetische Annahme der ursprünglichen Anbringung der drei Tondi von Mainz und Kairo (Abb. 51 – 53) auf einem Kreuz nach L. TÖRÖK (TÖRÖK, 2005, Abb. S. 193).
- Abb. 75: Pektorale aus Konstantinopel, Washington, DOC, Inv. 37.24 (WEITZMANN, 1979, Kat. Nr. 301).
- Abb. 76: Bronzekreuz aus Ephesos, byzantinisch, Wien KHM, Inv. VI 3072 (SEIPEL, 2005, Abb. S. 104).
- Abb. 77: Torcello, Kathedrale, Innenansicht mit Templon (NIERO, o. J., Abb. 3).
- Abb. 78: Reliquiar mit Deessszene, Peterburg, Ermitage, Inv. Ω 1192 (BANK, 1977, Abb. 197).
- Abb. 79: Presbyteriumsschranken der justinianischen Hagia Sophia, Rekonstruktion nach S. G. XYDIS (Grundriss, Frontansicht und Schnitt). (XYDIS, 1947, Abb. 32).
- Abb. 80: Basilika S. Maria delle Grazie, Innenansicht mit Templon, Grado (MAROCCO, 2000, Abb. S. 33).
- Abb. 81: Holzmedaillon mit Büste, Wien, ehemals Papyrussammlung ÖNB, Inv. Tamerit 361 (Farbkopie, zur Verfügung gestellt von H. FROSCHAUER).
- Abb. 82: Holzmedaillon mit weiblicher Büste, Wien, ehemals Papyrussammlung ÖNB, Inv. Tamerit 359 (FROSCHAUER – HARRAUER, 2004, Kat. Nr. 8).
- Abb. 83: Goldsolidus der Galla Placidia, 425 – 429, Münzstätte Ravenna (ZIMMERMANN, 2001, Abb. 33).
- Abb. 84: Wandmalerei aus Bawit, Apollonkloster, Kapelle XLII, Südwand, Detail (CLÉDAT, 1999, Abb. 54).
- Abb. 85: Zwei Holzmedaillons mit Gesichtern in Dreiviertelansicht aus dem Wadi Natrun (Sketis), Makarioskloster, Landesmuseum Mainz, Inv. PJG 135 und PJG 136, (PESCHLOW, 2004, Kat. III. 7. 1. und 2.).
- Abb. 86: Friesbrett mit Medaillons (Kreuz, Engel, nilotische Szenen) aus Ägypten, Berlin SMB – SPK, MSB, Inv. 4784 (FALCK – LICHTWARK u. a. 1996, Kat. Nr. 94).
- Abb. 87: Friesbalken *in situ*, Bawit, Südkirche Nordwand (ENß, 2005, Abb. 53e).
- Abb. 88: Friesbrett (wie Abb. 86), Details (ENß, 2005, Farbt. 3 – 5).
- Abb. 89: Fünf spätantike Marienikonen aus Rom, Größenvergleich (siehe Taf. 15, 16, 18, 19 und 20).
- Abb. 90: Nachzeichnung der Mosaik im Oratorium Papst Johannes VII. von Alt St. Peter, Vatikan, Apostolische Bibliothek, Cod. Barb. Lat. 2733 ff. 90^v, 91^r (BERTELLI, 1988, Abb. 472).
- Abb. 91: Maria Orans, Mosaik aus dem Oratorium Papst Johannes VII. von Alt St. Peter, heute: Florenz, S. Marco (BERTELLI, 1988, Abb. 269).
- Abb. 92: Maria Regina, Rom, Detail aus der „Palimpsestwand“ von S. Maria Antiqua (BERTELLI, 1988, Abb. 264).
- Abb. 93: Maria Regina, Rom, Unterkirche von S. Clemente (Postkarte).
- Abb. 94: Maria Regina, Rom, Detail der Apsis des Coemeteriums von S. Ermete, (FARIOLI, 1963, Fig. 20).
- Abb. 95: Ekklesia und Taufallegorie, Bawit, Kapelle XVII, Detail der Wandmalerei (WOLF, 1990, Abb. 60).
- Abb. 96: Marienikone, Rom, S. Maria Maggiore (WOLF, 1990, Frontispiz).

- Abb. 97: Thronende Madonna mit Kind, Rom, Fresko aus S. Maria Antiqua (WOLF, 1990, Abb. 13).
- Abb. 98: Marienikone, Viterbo, S. Maria Nuovo (BELTING, ⁶2004, Abb. 194).
- Abb. 99: Christusikone Sancta Sanctorum, Rom, päpstliche Palastkapelle Sancta Sanctorum am Lateran (WOLF, 1990, Abb. 20).
- Abb. 100: Christusikone Sancta Sanctorum mit mittelalterlicher Silberverkleidung des Triptychons, Rom, päpstliche Palastkapelle Sancta Sanctorum am Lateran (WOLF, 1990, Abb. 1).
- Abb. 101: Reliquienkasten aus der päpstlichen Palastkapelle Sancta Sanctorum am Lateran, Rom, Vatikanische Museen, Museo Sacro o Cristiano, Inv. 61883.2.1-2 (DEMANDT – ENGEMANN, 2007, Abb. II. 2. 27.).
- Abb. 102: Marienikone, Rom, vermutlich aus S. Maria Antiqua, heute S. Francesca (ehemals S. Maria Nuova). (ANDALORO, 2000, Taf. 3).
- Abb. 103: Sog. „Schöner Engel“ (Verkündigungseengel), Detail aus der „Palimpsestwand“ von S. Maria Antiqua, Rom (BELTING, ⁶2004, Abb. 75).
- Abb. 104: Knieender Engel, Detail aus der sog. Palimpsestwand von S. Maria Antiqua, Rom (BERTELLI, 1988, Abb. 449).
- Abb. 105: Marienikone, Rom, S. Maria ad Martyres (Pantheon). (ANDALORO, 2000, Taf. 4).
- Abb. 106: Marienikone, Rom, S. Maria del Rosario, vormals S. Sisto (VELMANS, 2002, Abb. S. 17).
- Abb. 107: Marienikone, Rom, S. Maria in Aracoeli (BERTELLI, 1988, Abb. 494).
- Abb. 108: Marienikone, Rom, S. Maria del Rosario, vormals S. Sisto (vor der Restaurierung). (BELTING, ⁶2004, Abb. 190).
- Abb. 109: Ägyptische Mumienporträts: „Hermione grammatike“ (Abb. 109a) aus Petrie bei Hawara, Cambridge, Girton College; Porträt einer Dame (Abb. 109b) aus Petrie bei Hawara, Petrie Museum, Inv. UC 14692 (Walker – Bierbrier, 1997, Kat. Nr. 11 und 50); Dame mit Collier (Abb. 109c) aus er-Rubayat, Wien KHM, Inv. X 301; Junger Mann mit Bartflaum (Abb. 109d) aus er-Rubayat, Wien, KHM, Inv. X 303 (SEIPEL, 2005, Abb. S. 167 und 165).
- Abb. 110: Thronender Christus, Tivoli, Dom (BERTELLI, 1988, Abb. 492).
- Abb. 111: Thronender Christus, Sutri, Dom (BERTELLI, 1988, Abb. 493).
- Abb. 112: Thronender Christus, Sutri, Dom (BERTELLI, 1988, Abb. 300).
- Abb. 113: Triptychon, Büste eines Mannes, flankiert von Isis und Serapis aus Ägypten, Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 74, AP. 20 (Porträt), AP. 21 (Serapis), AP. 22 (Isis). (WALKER – BIERBRIER, 1997, Kat. Nr. 119).
- Abb. 114: Bildnis einer Frau mit originalem Doppelrahmen aus Sykomorenholz, Ägypten, London, British Museum, Inv. GRA 1889.10-18.I (WALKER – BIERBRIER, 1997, Kat. Nr. 117).
- Abb. 115: Grabbild aus Antinoe (Aquarell). (ZIBAWI, 2004, Abb. 21).
- Abb. 116: Thronender Christus zwischen huldigenden Apostelfürsten, zweizoniges Deckenfresko, Rom, Katakomben SS. Marcellino e Pietro (DECKERS [u. a.], 1987, Farbtaf. 2).
- Abb. 117: Thronender Christus zwischen den Apostelfürsten, Rekonstruktion der Apsis von Alt St. Peter (BRANDENBURG, 2004, Taf. XI. 13.).
- Abb. 118: Dreiteilige Architekturmalerei, Rom, Katakomben SS. Pietro e Marcellino, Cubiculum 65 (des Nicaeophorus). (Institut für Klassische Archäologie, Wien, PDF Datei ZIMMERMANN).
- Abb. 119: Totenbild einer Frau, Rom, Thrasonkatakomben (VOLBACH, 1958, Fig. 10).
- Abb. 120: Leichentuch mit dem Bildnis einer Frau aus Antinoe, Paris, Musée de Louvre, Département des Antiquités Égyptiennes, Inv. AF 6487 (WALKER – BIERBRIER, 1997, Abb. 181)

- Abb. 121: Leichentuch mit dem Bildnis einer Frau mit Anchkreuz aus Antinoe, Paris, Musée de Louvre, Département des Antiquités Egyptiennes, Inv. AF 6440 (WALKER – BIERBRIER, 1997, Abb. 180).
- Abb. 122: Sarkophag aus Arles mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, römische Werkstatt, Arles, Musée Lapidaire, Inv. PAP 74000 1/5, (DUBY – DAVAL, 2006, Abb. S. 251).
- Abb. 123: Sog. Adelfiasarkophag, römische Werkstatt, Syrakus, Museo Archeologico Regionale, P. Orsi Inv. 864 (*PKG* 15, Abb. 75b).
- Abb. 124: Verschollener Sarkophagdeckel aus Trier, St. Maximin (Nachzeichnung), vermutlich stadtrömische Werkstatt (DEMANDT – ENGEMANN, 2007, Abb. 2, S. 268).
- Abb. 125: Madonna mit Kind und einem Propheten, Rom, Priscillakatakomben, Gewölbe der Maleinheit 10 über den Loculusgräbern (Postkarte).
- Abb. 126: Isis mit dem Horusknaben, Fundort unbekannt, Berlin, SMB – PK, MSB Inv. 19/61 (FALCK – LICHTWARK u. a., 1996, Kat. Nr. 7).
- Abb. 127: Ino-Leukothea mit dem Dionysosknaben, Rom, aus der Villa Farnesina, Cubiculum B, heute: Museo Nazionale Romano (BALDASSARE, 2002, Abb. S. 141).
- Abb. 128: Mutter mit Kind, Rom, Priscillakatakomben, Cubiculum der Velatio (Postkarte).
- Abb. 129: Fausta Augusta zwischen Felicitas und Pietas, Goldmultiplum, Rs. 324, Münzstätte Trier, Wien, KHM, Münzkabinett, Inv. 35.276 (DEMANDT – ENGEMANN, 2007, Abb. II. 5. 2., S. 202).
- Abb. 130: Christusbüste, Rom, Commodilla-Katakomben, Gewölbe des Cubiculum Leonis (GUJ, 2000, Fig. 4).
- Abb. 131: Pantokratorikone, Sinai, Katharinenkloster (BÜCHSEL, 2004, Taf. 2).
- Abb. 132: Gottesmutter mit Kind, Rom, S. Maria Antiqua (*PKG* S 3, Farbtaf. VII).
- Abb. 133: Thronende Gottesmutter mit Kind, Rom, S. Maria in Domnica, Apsismosaik, Ausschnitt (BERTELLI, 1988, Abb. 275).
- Abb. 134: Hl. Menas, Steinrelief, Fundort unbekannt, Wien, KHM, Inv. I 1144 (FALCK – LICHTWARK u. a., 1996, Kat. Nr. 52).
- Abb. 135: Apa Schenute, Steinrelief, Fundort unbekannt, Berlin SMB – PK, MSB, Inv. 4475 (FALCK – LICHTWARK u. a., 1996, Kat. Nr. 53).
- Abb. 136: Thronender Christus und thronende Gottesmutter mit Kind, Elfenbeindiptychon, Berlin SMB – SPK, Frühchristlich – byzantinische Sammlung, Inv. 564 / 565 (FISCHER, 2005 Abb. 16 und Volbach 1958, Fig. 225).

6. 2. Tafeln

- Taf. 1: Christusstatuette, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 61565 (ehemals Sammlung Sangiorgio). (DEMANDT – ENGEMANN, 2007, Kat. Nr. I. 17. 74, S. 208).
- Taf. 2,1: Lehrender Christus zwischen den Aposteln, Stadttorsarkophag, Rückseite, (Ausschnitt) Mailand, S. Ambrogio (CAPPONI, 2000, Abb. 5).
- Taf. 2,2: Lehrender Christus, Stadttorsarkophag, Rückseite, Ausschnitt, Mailand, S. Ambrogio (CAPPONI, 2000, Abb. 25).
- Taf. 2,3: Christusstatuette, Rom, Dependence des Museo Nazionale Romano im Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 61565 (ehemals Sammlung Sangiorgio). (SAPELLI, 1998, Abb. 19).
- Taf. 3,1: Cappella Graeca, Rom, Priscillakatakomben (CARLETTI, 1980, Abb. 12).
- Taf. 3,2: Mithräum, Rom, unter S. Clemente (DELLA PORTELLA, 2000, Abb. S. 20).

- Taf. 3,3: Mithräum, Rom, am Circus Maximus (DELLA PORTella, 2000, Abb. S. 35).
- Taf. 4,1: Thronende Jungfrau mit Kind, Cleveland Tapisserie, Ägypten, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Purchase, Leonard C. Hanna, Jr., Bequest, Inv. 67144 (PELIKAN, 1990, Abb. 1).
- Taf. 4,2: Nischenfresko aus Kapelle VI, Bawit, Apollonkloster, heute: Koptisches Museum Kairo, Inv. 1220 (ZIBAWI, 2004, Abb. 89).
- Taf. 4,3: Madonna mit Heiligen und Stifterin, sog. „Turturabild“, Rom, Commodilla Katakomben, *basilichetta* (HUTTER – HOLLÄNDER, 1987, Abb. 7).
- Taf. 5,1: Silberkreuz von Antiochia, (Nachzeichnung) New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 50. 5. 3. (MANGO, 1986, Abb. 42, 5 – 8).
- Taf. 5,2: Tondi, Paris, Louvre, Musée du Louvre, Département des Antiquités Grecques et Romaines, Inv. 632 und. 633 (MANGO, 1986, Abb. 42, 5 – 8).
- Taf. 6,1: Petrusikone aus Konstantinopel (?), Sinai, Katharinenkloster (PKG 15, Abb. 197).
- Taf. 6,2: Johannes Prodromos Ikone aus Palästina (?), Kiew, Stadtmuseum östlicher und westlicher Kunst, Inv. 113 (PKG. S. 3, Farbtaf. XI).
- Taf. 7: Marienikone, Rom, S. Maria in Trastevere (BERTELLI, 1988, Abb. 442).
- Taf. 8: Marienikone, Rom, S. Maria Maggiore (WOLF, 1990, Frontispiz).
- Taf. 9,1: Marienikone, Rom, vermutlich aus S. Maria Antiqua, heute S. Francesca (ehemals S. Maria Nuova). (ANDALORO, 2000, Taf. 3).
- Taf. 9,2: Sog. Palimpsestwand, Rom, S. Maria Antiqua (Foto A. LIRSCH).
- Taf. 10: Marienikone, Rom, S. Maria ad Martyres (Pantheon). (ANDALORO, 2000, Taf. 4).
- Taf. 11: Marienikone, Rom, S. Maria del Rosario, vormals S. Sisto (VELMANS, 2002, Abb. S. 17).
- Taf. 12: Marienikone, aus dem Sinai, Kiew, Museum der Künste Bogdan und Varvara Chanencko, Inv. 112 ZK (VELMANS, 2002, Abb. 6).
- Taf. 13,1: Hl. Demetrios mit zwei Schutzbefohlenen, Thessaloniki, Pfeilermosaik der Demetrioskirche (VOLBACH, 1958, Fig. 216).
- Taf. 13,2: Christus mit Apa Menas, koptische Ikone, Paris, Musée du Louvre Département des Antiquités Egyptiennes, Section Copte, Inv. X 5178 (ZIBAWI, 2004, Abb. 128).
- Taf. 14: Christus Pantokrator als Kuppelrundbild, Daphni bei Athen, Klosterkirche (FISCHER, 2005, Taf. 23).

7. Abkürzungsverzeichnis

AA	<i>Archäologischer Anzeiger</i>
AAAp	<i>Acta Apostolorum apocrypha. Post Constantinum</i> Tischendorf. Ed. Ricardus Adelbertus Lipsius et Maximilianus Bonnet. 1. Lipsiae MDCCCXCVIII (Leipzig 1898)
ACr	<i>Arte Cristiana</i> . Milano 1, 1913 – 32, 1944 33, 1496
AJA	<i>American journal of archeology</i>
APARA	<i>Atti della Pontificia Accademia di Archeologia Roma</i>
ArtB	<i>Art bulletin</i>
BBKL	<i>Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon</i> . Hg. V. FRIEDRICH WILHELM BAUTZ, Hamm 1, 1970f.
BCMA	<i>Bulletin of the Cleveland Museum of Art</i>
BHL	<i>Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis</i>
BKV	<i>Bibliothek der Kirchenväter</i>
B ZRGG	<i>Beihefte der Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte</i>
CAr	<i>Cahiers archéologiques</i>

<i>CIL</i>	<i>Corpus inscriptionum Latinarum</i>
<i>CSEL</i>	<i>Corpus Scriptorum ecclesiasticorum Latinorum</i>
<i>CVA</i>	<i>Corpus vasorum antiquorum</i>
<i>DH</i>	<i>Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum.</i> ³⁷ 1991: Ed. HEINRICH DENZINGER, PETER HÜNERMANN.
<i>DOP</i>	<i>Dumbarton Oaks papers</i>
<i>DOS</i>	<i>Dumbarton Oaks studies</i>
<i>FC</i>	<i>Fontes christiani</i>
<i>FGH</i>	<i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i>
<i>GCS</i>	<i>Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte</i>
<i>Hist.</i>	<i>Historische Zeitschrift für alte Geschichte</i>
<i>ICCA</i>	<i>International Congress of Christian Archeology</i> Einzeltitel: <i>CIAC</i> <i>Atti del Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana</i> <i>Actes du Congrès International d'Archéologie Chrétienne</i>
<i>ICVR</i>	<i>Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores</i>
<i>IKBS</i>	<i>Internationaler Kongress für Byzantinistische Studien</i>
<i>ILCV</i>	<i>Inscriptiones Latinae Christianae veteres.</i> Ed. ERNST DIEHL.
<i>JdI</i>	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts</i>
<i>JÖB</i>	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
<i>JAC. E.</i>	<i>Jahrbuch für Antike und Christentum</i>
<i>JRS</i>	<i>Journal of Roman studies</i>
<i>LCI</i>	<i>Lexikon der christlichen Ikonographie.</i> Hg. v. ENGELBERT KIRSCHBAUM.
<i>LP</i>	<i>Liber pontificalis.</i> Ed. LOUIS DUCHESNE.
<i>LThK</i>	<i>Lexikon für Theologie und Kirche</i>
<i>Mansi</i>	<i>Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio</i>
<i>MDAI</i>	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts</i>
<i>MDAI.R</i>	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts - Römische Abteilung</i>
<i>MiChA</i>	<i>Mitteilungen zur christlichen Archäologie</i>
<i>NR</i>	<i>Der Glaube der Kirche in den Urkunden der Lehrverkündigung.</i> Bearb. von JOSEF NEUNER, HEINRICH ROOS (²1948ff.).
<i>OBO</i>	<i>Orbis biblicus et orientalis</i>
<i>PG</i>	<i>Patrologiae cursus completus.</i> Accurante JACQUES-PAUL MIGNE. <i>Series graeca</i>
<i>PL</i>	<i>Patrologiae cursus completus.</i> Accurante JACQUES-PAUL MIGNE. <i>Series latina</i>
<i>PKG</i>	<i>Propyläen Kunstgeschichte</i>
<i>PKG. S</i>	<i>Propyläen Kunstgeschichte. Sonderbände</i>
<i>RAr</i>	<i>Revue archéologique</i>
<i>RAC</i>	<i>Reallexikon für Antike und Christentum</i>
<i>RBK</i>	<i>Reallexikon zur byzantinischen Kunst</i>
<i>REB</i>	<i>Revista eclesiástica brasileira</i>
<i>REByz</i>	<i>Revue des études byzantines</i>
<i>RINA</i>	<i>Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte</i>
<i>RIS</i>	<i>Rerum Italicorum scriptores</i>
<i>RivAC</i>	<i>Rivista di Archeologia Cristiana</i>
<i>RJ</i>	<i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i>
<i>RQ</i>	<i>Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte</i>
<i>SAC</i>	<i>Studi di antichità cristiana</i>
<i>SAC(B)</i>	<i>Studi di antichità cristiana. Bologna</i>
<i>SBAG</i>	<i>Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte</i>
<i>SC</i>	<i>Sources chrétiennes</i>
<i>SKG</i>	<i>Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft – geisteswissenschaftliche</i>

	<i>Klasse</i>
<i>StGen</i>	<i>Studium generale</i>
<i>Theoph.</i>	<i>Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums</i>
<i>TU</i>	<i>Texte und Untersuchungen zur altchristlichen Literatur</i>
<i>V</i>	<i>Vermaseren. Corpus inscriptionum et monumentorum religionis Mithriacae</i>
<i>Viator</i>	<i>Medieval and Renaissance Studies, publ. under the auspices of the Center for Medieval and Renaissance Studies, University of California, Los Angeles</i>
<i>ZfKG</i>	<i>Zeitschrift für Kunstgeschichte</i>
<i>ZOF</i>	<i>Zeitschrift für Ostforschung</i>
<i>Zograf</i>	<i>Časopis za srednjovekovnu umetnost = Zographie</i>
<i>ZP</i>	<i>Records of the historical-philological faculty of the University of St. Petersburg (Zapiski istoriko-filologičeskago faculteta St. Petersburgskago Universiteta), St. Petersburg</i>

ABKÜRZUNGEN Museen, Institute

DAI	Deutsches archäologisches Institut
KHM	Kunsthistorisches Museum, Wien
MPC	Museo Pio Cristiano, Rom
PJG	Prinz Johann Georg Sammlung, Mainz am Rhein
SMB – SPK	Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz,
MSB	Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Berlin
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Wien

8. Literaturverzeichnis

8. 1. Antike und spätantike Schriftquellen

Andreas Cretensis

Computus Paschalis 1304 B

(Andreas Cretensis, Andreae Cretensis archiepiscopi opera quae reperiri potuerunt omnia, ed. J. – P. MIGNE. Turnholti ca 1960 = PG 97).

Augustinus (Augustin.)

De haeresibus (de haeres.) VII

(Augustine. A Translation for the 21st Century. Arianism and Other Heresies. VII. The Carpocratians. Introduction, translation and notes R. J. TESKE, S. J., ed. J. E. ROTELLE, O. S. A. New York 1995).

Clemens Alexandrinus (Clem. Al.)

Paidagogos (Paed.) I, 6, 42, 1; III, 2, 3, 3; III, 3, 19, 1

(Clementis Alexandrini Paedagogos, ed. M. MARCOVICH adiuvante J. C. M. VAN WINDEN. Boston 2002; deutsche Übersetzung M. RÖTHLISBERGER).

Protrepticus (Protr.) 4, 46, 3

(SC, Collection dirigée par H. DE LUBAC, S. J. et J. DANIELOU, S. J., Clément D'Alexandrie Le Protreptique. Introduction, traduction et notes de C. MONDESERT, S. J., Paris 1949).

Stromateis (Strom.) I, 164, 3; II, 11, 48, 1

(Clemens Alexandrinus, 2. Bd, Stromata Buch I – VI, ed. O. STÄHLIN, neu herausgegeben von L. FRÜCHTEL. Berlin ³1960; Clement of Alexandria Stromateis, translated by J. FERGUSON. Washington D. C. 1991, 143f.).

Codex Theodosianus (Cod. Theod.)

Cod. Theod. 16, 10, 11

(Codex Theodosianus, ed. T. MOMMSEN – P. M. MEYER, Berlin 1895, ed. P. KRÜGER, Berlin 1990; www.thelatinlibrary.com/theodosius.html.-zk- Computerausdruck vom 5. 4. 2008).

Didascalia et Constitutiones Apostolorum

Didascalia Arabica, vol. II, XXXV, 6 - 7

(Didascalia et Constitutiones Apostolorum, vol. II, ed. F. X. FUNK. Paderborn 1905).

Die syrische Didaskalia XII, 68

(Die ältesten Quellen des orientalischen Kirchenrechts, II. Die syrische Didaskalia, TU 25. Neue Folge, 10, 2. Heft, ed. H. ACHELIS – J. FLEMING. Leipzig 1904).

Egeria Itinerarium

Egeria Itinerarium 35, 2 und 37, 1

(Egeria Itinerarium = Reisebericht. Mit Auszügen aus Petrus Diaconus de locis sanctis = Die heiligen Stätten. Übersetzt und eingeleitet von G. RÖWEKAMP unter Mitarbeit von D. THÖNNES. FC 20 Freiburg [u. a.] 1995).

Euripides Tragicus (E.)

Iphigenia in Tauris (IT) 88

(Euripides Iphigenia in Tauris, with introduction, translation and commentary, ed. M. J. CROPP. Warminster 2000).

Eusebius von Caesarea (Eus.)

De vita Constantini (v. C.) I, 28; I, 29; I, 31; II, 13, 17; IV, 15, 16 und 67, 1

(Eusebius Werke. Erster Band. Erster Teil. Über das Leben des Kaisers Konstantin, ed. F. WINKELMANN. Berlin 1975; Eusebius von Caesarea de vita Constantini. Über das Leben Konstantins. Übersetzt und kommentiert von H. SCHNEIDER. FC 83 Turnhout [2007]).

Historia ecclesiastica (h. e.) VII, 18, 4 und X, 4, 67

(Kirchengeschichte des Eusebius Pamphili Bischofs von Cäsarea, übersetzt von PH. HAEUSER, München 1937; Eusebius Werke 2. Bd., 2. Teil. Die Kirchengeschichte, hg. von E. SCHWARTZ und TH. MOMMSEN, unveränd. Auflage von F. WINKELMANN. Berlin ²1999).

Fragmenta Historica (Fr. Hist.)

541/1, 15 (Menodot)

(Fragmenta historica dritter Teil, Geschichte von Staedten und Völkern [Horographie und Ethnographie] Autoren über einzelne Städte [Laender] Nr. 297 - 607, ed. F. JACOBY. Leiden 1950; Kommentar zu Nr. 297 – 607. Leiden 1955).

Germanus I. Constantinopolitanus (Germ. CP)

De synodis et haeresibus (syn. haer.) 80 BC.

(S. P. N. Germani opera omnia, ed. J. - P. MIGNE. Paris 1865 = *PG* 98; deutsche Übersetzung M. RÖTHLISBERGER).

Irenaeus von Lyon (Iren.)

Adversus haereses (haer.) I, 25, 6

(Irenäus von Lyon Epideixis adversus haereses. Darlegung der apostolischen Verkündigung gegen die Häresien. Übersetzt und eingeleitet von N. BROX. *FC* 8,1 [1993]).

Johannes Damascenus

Adv. Constantinum Cabalinum 613 und 624

(Joannis Damasceni, opera omnia quae exstant. Tomus secundus, ed. P. M. LEQUIEN. Paris 1860 = *PG* 94).

Johannes Diaconus

Chronicon episcoporum S. Ecclesiae Neapolitanae

(Rerum Italicarum Scriptores. Tom I, pars 2, ed. L. A. MURATORI. Mailand 1723).

Josephus Flavius (= Flavius Josephus)

Bell. Jud. I, 9, 3

(Josephus with an English translation by H. ST. J. THACKERAY, The Jewish war, vol. II. London 1976; Flavius Josephus, Geschichte des jüdischen Krieges. Aus dem Griechischen übers. von H. CLEMENTZ. Wiesbaden 4. Auflage 1980).

Justinus Martyr, Philosophus (Just.)

Apologiae (apol.) I, 55, 3

(Saint Justin Apologies, introduction, texte critique, traduction, commentaire et index par A. WARTELLE. Paris 1987).

Kyrill Alexandrinus

Cyrilli tertia epistula ad Nestorem 3, 12, 1

(Acta Conciliorum oecumenicorum, ed: E. SCHWARTZ, pars prima. Berolini et Lipsiae 1927; Cyril of Alexandria Select letters, ed. and translated by L. R. WICKHAM. Oxford 1983; St. Cyril of Alexandria. The Christological controversy. Its history, theology and texts by J. A. MCGUCKIN. Leiden – New York – Köln 1994).

Laktanz

De mort. pers. 12, 2 und 44, 5

(Laktanz *De mortibus persecutorum*. Die Todesarten der Verfolger. Übersetzt und eingeleitet von A. STÄDELE. *FC* 43 Turnhout [2003]).

Liber pontificalis Romanus (LP)

I, 172 und 176 (Silvester 314 – 335)

I, 317 (Bonifatius III. 608 – 615)

I, 371 – 382 (Sergius 687 – 701)

I, 443 (Stephanus II. 752 – 757)

I, 472 – 473 (Stephanus III. 768 – 772)

I, 509 – 511 (Hadrianus 772 – 795)

II, 110 (Leo III. 847 – 855)

(L. DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis*. Tome 1 und Tome 2. Bibliothèques des Ecoles Francaises d'Athènes et de Rome 1886. Ed. E. DE BOCCARD. Neudruck Paris 1981).

Minucius Felix (Min. Fel.)

Octavius (Oct.) 29, 7

(M. Minucii Felicis Octavius, con introduzione e commento di M. PELLEGRINO. Milano 1947; The Octavius of Marcus Minucius Felix. Translated and annotated by G. W. CLARKE, New York [u. a.] 1974).

Origenes

Contra Celsum (c. Cels.) II, 14; IV, 16; VI, 77 und VII, 44

(Origenes Opera omnia, Tomus primus, ed. J.-P. MIGNE. Paris 1857 = *PG* 11; Origen: Contra Celsum. Translated with an introduction & notes by H. CHADWICK, London [u. a.] ²1965).

Commentarii in Joannes (Jo.) 20, 36

(ed. E. PREUSCHEN = *GCS* 4 [1903]).

Paulus Silentarius

Descriptio S. Sophiae

(Prokop Bauten. Paulus Silentarius Beschreibung der Hagia Sophia. Griechisch-deutsche ed. O. VEH. Darmstadt 1977).

Pausanias (Paus.)

Periegesis 7, 5, 5 / 8

(Pausania Guida della Grecia Libro VII L'Acaia. Testo e traduzione a cura di M. MOGGI. Commentato a cura di M. MOGGI e M. OSANNA. Fondazione Lorenzo Valla 2000).

Periegesis 10, 19, 3

(Pausaniae Graeciae Descriptio vol. III Libri IX – X. Indices ed. M. H. ROCHA – PEREIRA. Leipzig 1981).

Philostorgius (Philost.)

Historia ecclesiastica (h. e.) 2, 17

(Philostorgius Kirchengeschichte. Mit dem Leben des Lucian von Antiochien und den Fragmenten eines arianischen Historiographen, ed. J. BIDEZ. Zweite überarbeitete Auflage von F. WINKELMANN. Berlin 1972).

Platon (Pl.)

Protagoras (Prot.) 315 B - C

(Platon Protagoras, Übersetzung und Kommentar von B. MANUWALD, Göttingen 1999).

Plinius der Ältere = Plinius maior (Plin.)

Historia naturalis (hist. nat.) XXXV, 4 und 31

(C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde, Buch XXXV, lt.-dt., herausgegeben und übersetzt von R. KÖNIG – G. WINKLER, München 1978; Plin L’Ancien Histoire Naturelle, Livre XXXV, ed. J. - M. CROISILLE. Paris 1985).

Plinius Caecilius Secundus Gaius = Plinius der Jüngere

Epistulae II, 7, 7

(Pliny Letters and Panegyricus I, with an English translation, ed. B. RADICE. London 1972).

Plotin

Enneadi VI, 7, 22, 20 – 35

(Plotini opera. Tomus III, Enneas VI, ed. P. HENRY et H. – R. SCHWYZER. Leiden 1973; deutsche Übersetzung M. RÖTHLISBERGER).

Scriptores Historiae Augustae (Hist. Aug.)

Aelius Lampridius (Lamprid.) Vita Alexander Severus (Vit. Alex. Sev.) 29, 2

(Historia Augusta, Römische Herrschergestalten. Bd. I. Von Hadrianus bis Alexander Severus. Eingeleitet und übersetzt von E. HOHL, bearbeitet und erläutert von E. MERTEN und A. RÖSGER. München – Zürich 1976).

Socrates Scholasticus (Socr.)

Historia ecclesiastica (h. e.) 4, 32, 4

(Sokrates Kirchengeschichte, ed. G.-CH. HANSEN. Berlin 1995).

Tertullian (Tert.)

De pallio 6

(Tertullien, Le Manteau (de pallio). Introduction, Texte critique, traduction, commentaire et index par M. TURCAN. Paris 2007)

De praescriptione haereticorum (de praes. haer.) 40

(Tertullian de praescriptione haereticorum. Vom prinzipiellen Einspruch gegen die Häretiker. übersetzt und eingeleitet von D. SCHLEYER. FC 42 Turnhout 2002).

Theodoros Anagnostes

Kirchengeschichte 353.

(Theodoros Anagnostes Kirchengeschichte, hg. von G.-CH. HANSEN. Berlin ²1995).

Theophanes (Theoph.)

Chronographia (Chron.) A. M. 5920; A. M. 6218

(Theophanis Chronographia, Volumen I, Textum graecum continens, ed. C. DE BOOR. Lipsiae 1883; Bilderstreit und Arabersturm in Byzanz. Das 8. Jahrhundert (717 – 813) aus der Weltchronik des Theophanes. L. BREYER (Übers.), Graz – Wien – Köln 1964).

Vitruvius (Vitr.)

De architectura. Liber sextus III, 141 -143

(Vitruvii de architectura libri decem, ed. C. FENSTERBUSCH. Darmstadt 1964 [⁵1991]).

8. 2. Apokryphen

Acta Petri et Andreae 16

Acta Joannis 2, 9, 14

Martyrium Matthaei 13

(Acta Apostolorum Apocrypha, ed. M. BONNET, Hildesheim 1959; H.-J. KLAUCK, Apokryphe Apostelakten. Eine Einführung. Stuttgart 2005).

Protoevangelium des Jacobus 21, 3

(Evangelia infantiae apocrypha – Apocryphe Kindheitsevangelien, übersetzt und eingeleitet von G. SCHNEIDER, Freiburg [u. a.] 1995 [*FC 18*])

Thomasevangelium c. 6

(Acta Apostolorum Apocrypha, ed. M. BONNET, Hildesheim 1959; O. CULLMANN, Kindheitserzählung des Thomas. In: W. SCHNEEMELCHER [Hg.], Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. 1. Tübingen ⁵1987; Evangelia infantiae apocrypha – Apocryphe Kindheitsevangelien, übersetzt und eingeleitet von G. SCHNEIDER, Freiburg [u. a.] 1995 [*FC 18*]).

8. 3. Bibelstellen

AT

Gen 1,26

Ex 34,17

Num 6,5; 24,17

Ri 16,17

Jes 6,1 – 3; 7,14; 32,18; 53,2; 60,1 – 6; 66,1; 66,15

Ps 42,2; 45,3

Hld 1 – 6

Ez 1,4 – 28; 10,12; 37,26 – 27; 43,2

Dan 7,9; 12,1; 13,13

NT

Mt 1,18 – 25; 1, 23; 2,10 – 12; 9,20 – 23; 18,20; 23,10; 25,31 – 46
Lk 2,46 – 47; 3,23; 4,15; 4,18 – 19
Joh 1,1; 2, 9 – 14; 11,42; 14,9; 17,1
2 Kor 6,16
Phil 2,10
1 Petr
2 Petr
Jud 9
Offb 1,14; 4,1 – 10; 12,7 – 12

(Die Bibel. Einheitsübersetzung Altes und Neues Testament. Stuttgart 1980).

8. 4. Weitere Literatur

- R. ALBERTZ (Hg.), *Kult, Konflikt und Versöhnung. Beiträge zur kultischen Sühne in religiösen, sozialen und politischen Auseinandersetzungen des antiken Mittelmeerraumes*. Münster 2000.
- P. AMATO, *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*. Milano – Roma 1988.
- DERS., *Imago Mariae Tesori d'arte della civiltà cristiana*. Roma 1988.
- M. ANDALORO, L'Acheropita. In: *Il Palazzo Apostolico Lateranense*. Roma 1991, 81 – 90.
- DIES., Catalogo 375 – 378. In: *Aurea Roma dalla città pagana alla città cristiana*. Roma, Palazzo Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 april 2001. Roma 2000.
- DIES. – S. ROMANO, *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*. Regensburg 2002.
- B. ANDREAE, *Odyseus, Mythos und Erinnerung*. Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, 1. Oktober 1999 bis 9. Januar 2000. Mainz 1999.
- L. ANGIOLINO, *Bollettino Telematico dell'Arte* 23 Aprile 2004, n. 363, <http://www.bta.it/txt/a=7=3bta00363.html>. Computerausdruck vom 16. 3. 2007.
- E. BACCHAE – G. TSCHALENKO, *Églises de village de la Syrie du Nord. Documents d'archéologie: la Syrie à l'époque de l'empire Romains d'Orient*, I, 2 vols. Paris 1979/80.
- I. BALDASSARE – A. PONDRANDOLFO – A. ROUVERET – M. SALVADORI, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*. Mailand 2002.
- A. BANK, *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*. Leningrad 1977.
- F. A. BAUER – N. ZIMMERMANN (Hg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*. Mainz am Rhein 2001.
- K. BAUS, *Der Kranz in Antike und Christentum. Theoph. 2* (1940).
- H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 2004.
- R. BENZ, *Die Legenda Aurea des Jacobus von Voragine*. Übersetzung aus dem Lateinischen. Heidelberg 1963.
- M. BERGMANN, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*. Wiesbaden 1999.
- DIES., Konstantin und der Sonnengott. Die Aussagen der Bildzeugnisse. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg.), *Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption*. Internationales Kolloquium vom 10. – 15. Oktober 2005 an der

- Universität Trier zur Landesausstellung Rheinland – Pfalz 2007 „Konstantin der Große“. Trier 2006, 143 – 163.
- C. BERTELLI, *La Madonna di S. Maria in Trastevere. Storia – Iconografia – Stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*. Roma 1961b.
- DERS., L'opera d'arte. Il restauro della Madonna della Clemenza. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* 41 – 44.(1964) 39 – 219.
- DERS., Pittura in Italia durante l'iconoclasmo: le icone. *ACr* 75 (1988).
- DERS., L'Altomedioevo. In: *La pittura in Italia* (ed. C. PIROVANO). Milano 1994, 206 – 383.
- F. BISCONTI, La catechesi di Pietro. Una scena controversa. In: DERS., *Esegesi e catechesi nei padri (secc. II – IV)*. Roma 1993, 171 – 179.
- DERS., *Temi di iconografia paleocristiana*. Città del Vaticano 2000.
- J. M. BISHOP – J. N. C. COULSTON, *Roman Military Equipment. From the Punic wars to the fall of Rome*. Oxford 2006.
- G. BOEHM (Hg.), *Homo pictor. Colloquium Rauricum 7*. München 2001.
- J. BOLTEN, *Die Imago Clipeata. Ein Beitrag zur Porträt- und Typengeschichte*. Paderborn 1937.
- B. BORG, *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*. Mainz 1996.
- E. BOSI, *Itinerari romani 7. Agli albori della Roma cristiana. Da San Giovanni in Laterane a Santa Croce in Gerusalemme*. Roma 2006.
- H. BRANDENBURG, Rilievi scultorei costantinopolitani dal IV al VI secolo. *XXVI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Ravenna 1979.
- DERS., *Die frühchristlichen Kirchen in Rom*. Regensburg 2004.
- B. BRENK, The Imperial Heritage of Early Christian Art. In: K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. A Symposium*. New York 1980, 39 – 52.
- E. J. BRILL (ed.), *Approaches to Iconology*. Leiden 1985 – 1986.
- P. BROWN, *Die Heiligenverehrung. Ihre Entstehung und Funktion in der lateinischen Christenheit*. Leipzig 1991.
- CH. BRUNS-ÖZGAN, Grabstelen gebildeter Jünglinge. In: H.-U. CAIN – H. GABELMANN – D. SALZMANN, *Festschrift für Nikolaus Himmelmann*. Mainz am Rhein 1989, 183 – 190.
- M. BÜCHSEL, *Die Entstehung des Christusporträts*. Mainz am Rhein 2004.
- E. BULLETTI (ed.), Fra Mariano da Firenze. *Itinerarium Urbis Romae (1517) II, 16 und XV, 11. SAC 2* (1931).
- W. BURKERT, *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin 1972.
- DERS., *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*. Berlin 1990.
- G. BUSTACCHINI, *Ravenna, die Mosaikhauptstadt*. Ravenna (o. J.).
- E. CALANDRA, Statua di Cristo docente. In: *Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo alle Terme*. Milano 1998, 178.
- C. CAPPONI (ed.), *L'Ambone di Sant' Ambrogio*. Venezia 2000.
- S. CARLETTI, *Führer durch die Priscilla-Katakomben*. Vatikanstadt 1980.
- C. CECHELLI, *Mater Christi I*. Rom 1947.
- Y. CHRISTE, A propos du décor absidial de Saint Jean du Latran à Rome. *CAR* 20 (1970) 197 – 206.
- T. CHRISTENSEN, *Christus oder Jupiter. Der Kampf um die geistigen Grundlagen des Römischen Reiches*. Göttingen 1981.
- B. CHRISTERN-BRIESENICK, *Repertorium der christlichen Sarkophage 3. Frankreich Algerien Tunesien*. Mainz am Rhein 2003.
- M. CLAUSS, *Kaiser und Gott: Herrscherkult im römischen Reich*. Stuttgart 1999.
- DERS., Die alten Kulte. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg), *Ausstellungskatalog*, 213 – 216.

- J. CLEDAT, *Le monastère et la nécropole de Baôuit*. Kairo 1999.
- C. COLPE – L. HONNEFELDER – M. L. BACHMANN (Hg.), *Spätantike und Christentum. Beiträge zur Religions- und Geistesgeschichte der griechisch-römischen Kultur und Zivilisation der Kaiserzeit*. Berlin 1992.
- R. S. CORMACK, *Writing in gold. Byzantine Society and its Icons*. London 1985.
- D. DAMASKOS, *Untersuchungen zu hellenistischen Kultbildern*. Stuttgart 1999.
- J. DANIELOU, *Message évangélique et culture hellénistique*. Tournai 1961.
- E. DASSMANN, Das Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom. Philosophische, imperiale und theologische Aspekte in einem Christusbild am Beginn des 5. Jahrhunderts. *RQ* 65 (1970). 67 – 81.
- J. G. DECKERS, Die Wandmalereien im Kaiserkultraum von Luxor. *JdI* 94 (1979) 600.
- DERS. – H. R. SEELIGER – G. MIETKE, *Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro“*. *Repertorium der Malerei. Roma Sotterranea Cristiana VI. Text- und Tafelband*. Città del Vaticano – Münster 1987.
- DERS. – G. MIETKE – A. WEILAND, *Die Katakombe „Commodilla“*. *Repertorium der Malereien. Roma Sotterranea Cristiana X*. Città del Vaticano 1994.
- J. DEÉR, Das Kaiserbild im Kreuz. Ein Beitrag zur politischen Ideologie im Mittelalter. *SBAG* 13 (1955) 48 – 110.
- F. W. DEICHMANN (Hg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Rom und Ostia. Text- und Tafelband*. Wiesbaden 1967.
- DERS., *Einführung in die christliche Archäologie*. Darmstadt 1983.
- R. DELBRÜCK, *Zwei christliche Elfenbeine des 5. Jahrhunderts. Spätantike und Byzanz. Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends*. Baden – Baden 1952, 167 – 169.
- I. DELLA PORTELLA, *Das unterirdische Rom. Katakomben, Bäder, Tempel*. Köln 2000.
- É. DELPONT – C. DELPORTE (éds.), *L'art copte en Égypte – 2000 ans de christianisme: exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe, Paris, du 15 mai au 3 septembre 2000 et au Musée de l'Éphèbe au Cap d'Agde du 30 Septembre au 7 janvier 2001*. Paris 2000.
- A. DEMANDT, Konstantin der Große in seiner Zeit. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg.), *Ausstellungskatalog*, 74 – 84.
- DERS. – J. ENGEMANN (Hg.), *Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption*. Internationales Kolloquium vom 10. – 15. Oktober 2005 an der Universität Trier zur Landesausstellung Rheinland – Pfalz 2007 „Konstantin der Große“. Trier 2006.
- DERS. – J. ENGEMANN (Hg.), *Imperator Caesar Flavius Konstantin Constantinus der Große*. Ausstellungskatalog. Mainz am Rhein 2007.
- O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration: aspects of monumental art in Byzantium*. London 1947.
- E. V. DOBSCHÜTZ, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. *TU* 3 (1899).
- C. DOHMEN, *Das Bilderverbot, seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*. Frankfurt am Main ²1987.
- DERS., *Exodus 19 – 40*. Freiburg – Basel – Wien 2004.
- K. DORSCH – H. R. SEELIGER, *Römische Katakombenmalereien im Spiegel des Photoarchivs Parker. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864 – 1994*. Münster 2000.
- K. DOWDEN, *The realities of cult from antiquity to the Middle ages*. London – New York 2000.
- G. DOWNEY, The inscription on the Silver Chalice from Syria in the Metropolitan Museum of Art. *AJA* 55 (1951) 349 – 353.
- E. C. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*. New York 1995.

- DIES., Technique. In: S. WALKER – M. BIERBRIER, *Ancient faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*. London 1997, 21f.
- J. DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit. Zur Chronologie oströmischer Plastik*. *Studi di antichità Cristiana* 44. Città del Vaticano 1991.
- DIES., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 2. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*. Mainz 1998.
- G. DUBY – J. L. DAVAL, *Skulptur von der Antike bis zum Mittelalter*. Köln 2006.
- A. EFFENBERGER, *Frühchristliche Kunst und Kultur. Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert*. München 1986.
- U. EGELHAAF – GAISER, *Kulträume im römischen Alltag. Das Isisbuch des Apuleius und der Ort von Religion im kaiserzeitlichen Rom*. Stuttgart 2000.
- R. EGGER, *Das Labarum, die Kaiserstandarte der Spätantike*. (Sitzungsberichte Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse; 234,1). Wien 1960.
- K. EHLING, Silbermedaillon Konstantins des Großen. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg.), *Ausstellungskatalog*, 235.
- R. EISENMANN, *Jesus und die Urchristen: Die Qumran Rollen entschlüsselt*. Weyarn 1997.
- J. ENGEMANN, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*. Darmstadt 1997.
- DERS., Nichtchristliche und christliche Ikonographie. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg.), *Ausstellungskatalog*, 281 – 294.
- E. ENB, *Holzschnitzereien der spätantiken bis frühislamischen Zeit aus Ägypten*. Wiesbaden 2005.
- P. FABRE – L. DUCHESNE, *Liber Censuum*. Paris 1910.
- M. V. FALCK – F. LICHTWARK (u. a.), *Ägypten, Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil*. Eine Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und des Gustav-Lübcke Museums der Stadt Hamm. Gustav-Lübcke Museum, Hamm: 16. Juni – 13. Oktober 1996. Landesmuseum Mainz: 24. November 1996 – 23. Februar 1997. Staatliches Museum für Völkerkunde/ Staatliche Sammlung ägyptischer Kunst, München: Sommer 1997. Renaissanceschloß Schallaburg b. Melk, Niederösterreich. Sommer 1998. Wiesbaden 1996.
- R. FARIOLI, *Pitture di Epoca Tarda nelle Catacombe Romane*. Ravenna 1963.
- U. M. FASOLA B., *Die Domitilla-Katakomben und die Basilika der Märtyrer Nereus und Achilles*. Città del Vaticano 1989.
- E. I. FAULSTICH, *Hellenistische Kultstatuen und ihre Vorbilder*. Frankfurt am Main 1997.
- K. CH. FELMY, *Das Buch der Christus-Ikonen*. Freiburg – Basel – Wien 2004.
- A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana* 31. Città del Vaticano 1942.
- DERS., Qui filius diceris et pater inveneris. Mosaico novellamante scoperto nella catacomba di S. Domitilla. *APARA Rendiconti* 33 (1960 – 1961) 209 – 224.
- DERS., [Deutsche Übersetzung von J. FINK], *Basilika und Katakomben San Sebastiano*. Vatikan 1982.
- P. C. FINNEY, *The invisible God. The Earliest Christians on Art*. New York 1994.
- V. FIOCCHI-NICOLAI – F. BISCONTI – D. MAZZOLENI, *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*. Regensburg 1998.
- H. FISCHER, *Von Jesus zur Christusikone*. Petersburg 2005.
- R. FLEISCHER, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*. Leiden 1973.
- M. FORTINI, Statue des lehrenden Christus. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg.), *Ausstellungskatalog*, 208.
- A. M. FOULIAS, *The church of our Lady Angeloktisti at Kiti, Larnaka*. Nicosia 2004.

- M. E. FRAZER, Holy Sites Representations. In: K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and early Christian Art, Third to Seventh Century*. Catalogue of the exhibition of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978. The Metropolitan Museum of Art. New York 1979, 564 – 568.
- DIES., Apse Themes. In: K. WEITZMANN (1979) 556 – 563.
- P. FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*. Leipzig – Berlin 1912.
- H. FROSCHAUER, *Realia Christiana in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Ausgewählte Kleinfunde aus dem spätantik-frühislamischen Ägypten in der Privatsammlung Tamerit*. Diss. Wien 2003.
- DERS. – H. HARRAUER (Hg.), „...und will schön sein“ *Schmuck und Kosmetik im spätantiken Ägypten*. Wien 2004.
- H. FUNKE, *RAC* 11 (1981) Sp. 659 – 828 s. v. Götterbild.
- H. GABELMANN, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*. Darmstadt 1984.
- G. GABRA, *Kairo das Koptische Museum. Die frühen Kirchen*. Kairo 1996.
- J. GALEY (Hg.), *Das Katharinenkloster auf dem Sinai*. Stuttgart 2003.
- E. B. GARRISON, *Italian Romanesque panel painting*. Florenz 1949.
- H. GAUER, Texte zum byzantinischen Bilderstreit: Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten. P. SCHREINER (Hg.), *Studien und Texte zur Byzantinistik*. Frankfurt am Main 1994, 77ff.
- F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*. Berlin 1940.
- DERS., *Christus in der spätantiken Plastik*. Mainz 1948.
- A. GIAKALIS, *Images of the Divine. The theology of Icons at the seventh Ecumenical Oriental sources*. Louvain 1977.
- M. GIEBEL, *Das Geheimnis der Mysterien. Antike Kulte in Griechenland, Rom und Ägypten*. Düsseldorf – Zürich 2003.
- K. M. GIRARDET, Konstantin – Wegbegleiter des Christentums als Weltreligion. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (2007) 232 – 243.
- B. GLADIGOW, Präsenz der Bilder – Präsenz der Götter. Kultbilder und Bilder der Götter in der griechischen Religion. In: E. J. BRILL (Hg.), *Approaches to Iconology*. Leiden 1985 – 1986, 115 – 133.
- A. GRABAR, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I.* München 1967.
- DERS., *Christian Iconography: a study of its origins*. Princeton 1968.
- DERS., *L'art du moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales*. Variorum reprints. London 1980.
- F. GRAF, *Nordionische Kulte. Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulturen von Chios, Erythrai, Klazomenai und Phokaia*. Rom 1985.
- DERS., (Hg.), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposion für Walter Burkert. Castelen bei Basel 15. – 18. März 1996*. Stuttgart 1998.
- TH. GRUENEWALD, Constantinus Maximus Augustus. Herrschaftspropaganda in der zeitgenössischen Überlieferung. *Historia: Einzelschriften* 64. Stuttgart 1990.
- M. GRÜNWALD, *Römisches Gnadenbild „Salus Populi Romani“ von S. Maria Maggiore*. Beitrag zur Jahresausstellung in Stift Göttweig. März 2005.
- M. GUARDUCCI, Camerae fulgentes. In: *Litterature comparate. Problemi e metodo*. Studien zu Ehren von Ettore Paratore 2. Bologna 1981, 799 – 814.
- M. GUJ, Una singolare scena di viaggio nel cubicolo di Leone nella catacomba di Commodilla. *MiChA* 6 (2000) 57 – 71.
- R. HAEHLING (Hg.), *Rom und das himmlische Jerusalem. Die frühen Christen zwischen Anpassung und Ablehnung*. Darmstadt 2000.

- J. HAHN, *Gewalt und religiöser Konflikt. Studien zu den Auseinandersetzungen zwischen Christen, Heiden und Juden im Osten des Römischen Reiches (von Konstantin bis Theodosius II.)*. Berlin 2004.
- H. HAGER, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels. *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana* 17. Wien – München 1962.
- N. HANNESTAD, Skulpturenausstattung spätantiker Herrschaftshäuser. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg.), *Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption. Internationales Kolloquium vom 10. – 15. Oktober 2005 an der Universität Trier zur Landesausstellung Rheinland – Pfalz 2007 „Konstantin der Große“*. Trier 2006, 195 – 208.
- M. HARDT, *BBKL* 9 (1995) Sp. 1436 – 1441 s. v. Sergius I. (687 – 701).
- R. HÄGG, Ritual in Mycenaean Greece. In: F. GRAF (Hg.), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposion für Walter Burkert. Castelen bei Basel 15. – 18. März 1996*. Stuttgart 1998, 99 – 113.
- B. HEIDE – A. THIEL (Hg.), *Sammler – Pilger – Wegbereiter. Die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen*. Mainz am Rhein 2004.
- I. HERKLOTZ, Die Beratungsräume Calixtus' II. im Lateranpalast und ihre Fresken. Kunst und Propaganda am Ende des Investiturstreits. *ZfKG* 52 (1989). 145 – 214.
- B. HINTZEN-BOHLEN, *Rom, Kunst und Architektur*. China 2005.
- K. G. HOLM, Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity. *The Transformation of the Classical Heritage* 3. Berkeley – Los Angeles – London 1982.
- L. HONNEFELDER, Christliche Theologie als „wahre Philosophie“. In: C. COLPE – L. HONNEFELDER – M. L. BACHMANN (Hg.), *Spätantike und Christentum. Beiträge zur Religions- und Geistesgeschichte der griechisch-römischen Kultur und Zivilisation der Kaiserzeit*. Berlin 1992, 55 – 75.
- G. J. HOOGEWERFF, Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst. In: E. KAEMMERLING (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien. Entwicklung. Probleme*. Köln 1991, 81 – 111.
- I. HUTTER – H. HOLLÄNDER, *Kunst des frühen Mittelalters*. Darmstadt 1987.
- M. HUTTER, Kultstelen und Baityloi. In: B. JANOWSKI – K. KOCH – G. WILHELM (Hg.), *Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament. Internationales Symposium Hamburg 17. – 21. März 1990*, 87 – 108.
- CH. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*. Stuttgart ²1992.
- K. M. IRWIN, *The liturgical and theological correlations in the associations of representations of the Three Hebrews and the Magi in the christian art of late antiquity*. University Microfilms International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106. Diss. 1985.
- JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN, *Neue Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens*. Leipzig – Berlin, 1930.
- S. KADAS, *Der Berg Athos*. Athen 1996.
- E. KAEMMERLING (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien. Entwicklung. Probleme*. Köln 1991.
- R. KAHSNITZ, Intaglio. In: R. BAUMSTARK, *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayrischen Sammlungen*. München 1998, 47 – 69.
- H. KAISER-MINN, Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts. In: *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im*

- Liebieghaus Museum alter Plastik*. Frankfurt am Main 16. Dezember 1983 – 11. März 1984. Frankfurt am Main 1983, 318 – 338.
- G. KASCHNITZ – WEINBERG, *SKG - geisteswissenschaftliche Klasse I*. 14, Heft 2 (1938).
- O. KEEL, Warum im Jerusalemer Tempel kein anthropomorphes Kultbild gestanden haben dürfte. In: G. BOEHM (Hg.), *Homo pictor*, München 2001, 245 – 282.
- J. P. C. KENT, *Die römische Münze*. München 1973.
- B. KIILERICH, *Late fourth century classicism in the plastic arts. Studies in the so called Theodosian renaissance*. Odense University Press 1993.
- DERS., *The Obelisk Base in Constantinople. Court Art and Imperial Ideology*. Rom 1998.
- H. G. KIPPENBERG (ed.), *Approaches to iconology*. Leiden 1985 – 1986.
- E. KITZINGER, The Cult of Images in the Age before Iconoclasm. *DOP* 8 (1954).85 – 150.
- DERS., A Virgins Face, Antiquarianism in Twelfth-Century Art. *ArtB* 42 (1980).6 – 19.
- DERS., *Byzantinische Kunst im Werden*. Köln 1984.
- TH. KLAUSER, *Aurum coronarium*. *MDAI. R* 59 (1944) 129 – 153.
- E. W. KLIMOWSKY, *Das mann-weibliche Leitbild in der Antike*. München 1972.
- G. KOCH, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*. Darmstadt 1993.
- DERS., (Hg.), *Akten des Symposiums „125 Jahre Sarkophag-corpus“, Marburg 4. – 7. Oktober 1995*. Mainz am Rhein 1998.
- W. KOEHLER, Die Hofschule Karls des Großen. In: *Die karolingischen Miniaturen* 2. Berlin 1958, 22f.
- F. KOLB, Das kaiserliche Zeremoniell. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg.), *Ausstellungskatalog*, 173 – 178.
- J. KOLLWITZ, Probleme der theodosianischen Kunst Roms. *RivAC* 39 (1963) 191 – 234.
- T. KRAUS, *Pompeji und Herculaneum. Antlitz und Schicksal zweier antiker Städte*. Köln 1977.
- R. KRAUTHEIMER, *Rom Schicksal einer Stadt 312 – 1308*. München 1996.
- J. KROLL, *Festschrift F. von der Leyden*. München 1963.
- D. J. G. KRÜNITZ, *Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt-Haus- und Landwirtschaft in alphabetischer Ordnung*. 1773 – 1858, 242 Bände. „Marmor“: www.kruenitz1.uni-trier.de. Computerausdruck vom 27. 12. 2006.
- H. LAAG, *Kleines Wörterbuch der frühchristlichen Archäologie*. Stuttgart 2001.
- R. LEEB, *Konstantin und Christus. Die Verchristlichung der imperialen Repräsentation unter Konstantin dem Großen als Spiegel seiner Kirchenpolitik und seines Selbstverständnisses als christlicher Kaiser*. Berlin – New York 1992.
- E. LICHTENECKER, *Die Kultbilder der Artemis von Ephesos*. Diss. Tübingen 1952.
- H. P. L'ORANGE, *Art Forms and Civic Life in the late Roman Empire*. Princeton 1965.
- DERS. – R. UNGER – M. WEGNER (Hg.), *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin Söhnen 284 – 361 n. Chr.* Berlin 1984.
- M. LURKER, Der Kreis als symbolischer Ausdruck der kosmischen Harmonie. *StGen* 19 (1966) 523 – 533.
- F. MANCINELLI, *Römische Katakomben und Urchristentum*. Firenze 2005.
- C. MANGO, The mosaics of St. Sophia at Istanbul. *DOS* 8 (1962).1 – 145.
- DERS., On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople. *ZOF* 10 (1979) 40 – 43.
- M. M. MANGO, *Silver from early Byzantium: the Kaper Koraon and related treasures*. Baltimore 1986.
- E. MAROCCO, *Grado. Ein kunsthistorischer Reiseführer*. Triest 2000.
- T. F. MATHEWS, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*. Princeton – New Jersey 1993.
- J. MEISCHNER, Das Porträt der valentinianischen Epoche. *JdI* 107 (1992).217 – 234.
- Ders., Das Missorium des Theodosius in Madrid. *JdI* 111 (1996).389 – 432.

- R. MERKELBACH, *Mithras*. Königstein 1984.
- DERS., *Isis Regina – Zeus Serapis. Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*. München 2001.
- D. METZLER, Anikonische Darstellungen. In: E. J. BRILL (Hg.), *Approaches to Iconology*. Leiden 1985 – 1986, 96 – 113.
- J. NATANSON, *Early Christian ivories*. London 1953.
- A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*. Città del Vaticano 1993.
- F. M. NICHOLS, *The marvels of Rome*. London 1889.
- A. NIERO, *Die Basilika von Torcello und Santa Fosca*. Milano (o. J.).
- R. NOLL, Eine unbekannte Grossgemme mit den Apostelfürsten. *CIAC* 6 (1962).545 – 550.
- DERS., *Vom Altertum zum Mittelalter. Spätantike, altchristliche, völkerwanderungszeitliche und frühmittelalterliche Denkmäler*. KHM Wien. Katalog der Antikensammlung 1. Wien 1974.
- M. OESTERREICHER-MOLLWO u. a., *Herder – Lexikon, Symbole*. Freiburg – Basel – Wien 2003.
- V. PACIFICI, L'inchinata. Significato della cerimonia. *Bolletino di studi storici ed archeologici di Tivoli e regione* 7 (1929) 1423 – 1425.
- A. PAOLUCCI, *Ravenna*. Firenze 1976.
- E. N. PAPAIOANNOU, *The Monastery of St. Catherine Sinai*. Sinai 1976.
- DERS., The „Usual Miracle“ and an unusual image. *JÖB* 51 (2001) 177 – 188.
- M. PARDYOVA, La statuette du soi-dit Christ enseignant au Museo Nazionale Romano. Remarques à propos de son identification et son style. In: *Anodos Studies of the Ancient World* 3 (2003). Trnava 2004, 159 – 179.
- K. PARLASCA, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*. Wiesbaden 1966.
- DERS. – H. SEEMANN (Hg.), *Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit*. Eine Ausstellung der Schirn Kunsthalle Frankfurt 30. Januar bis 11. April 1999. München 1999.
- E. PARLATO, Prozessionsikonen. In: M. ANDALORO – S. ROMANO, *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*. Regensburg 2002, 55 – 72.
- A. PASINLI, *Istanbul Archaeological Museums*. Istanbul 2001.
- J. PELIKAN, *Imago Dei. The byzantine apologia for icons*. New Haven – London 1990.
- PH. PERGOLA, *Le catacombe romane. Storia e topografia*. Roma 1997.
- U. PESCHLOW, Spätantike und Mittelalter. Malerei Katalog. In: B. HEIDE – A. THIEL (Hg.), *Sammler – Pilger – Wegbereiter. Die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen*. Mainz am Rhein 2004, 178 – 179.
- C. PIETRI, Le Origini. In: P. AMATO (ed.), *Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*. Milano 1988, 1 – 17.
- R. PILLINGER, Neue Entdeckungen in der so genannten Paulusgrotte von Ephesos. *MiChA* 6 (2000) 16 – 29.
- R. PILLINGER, „Vielschichtige“ Neuigkeiten in der so genannten Paulusgrotte von Ephesos. *MiChA* 11 (2005) 56 – 62.
- H. PLETICHA, *Kreuz und Halbmond. Europa und Asien im frühen Mittelalter*. Gütersloh 1989.
- T. PODELLA, *Das Lichtkleid JHWHs. Untersuchungen zur Gestaltbarkeit Gottes im Alten Testament und seiner altorientalischen Umwelt*. Tübingen 1996.
- O. POPOVA, Il volto di Cristo nell'arte bizantina. In: G. C. und P. AZZARO, *Sophia. La Sapienza di Dio*. Roma – Milano 1999, 26 – 49.
- PSEUDO-APULEIUS, Herbarium. In: *Corpus medicorum latinorum*, 4. Leipzig – Berlin 1927, 13 – 225.

- R. QUEDNAU, Silvesterlegende und konstantinische Schenkung. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg.), *Ausstellungskatalog*, 434 – 444.
- M. RASSART-DEBERGH, De l'icone païenne à l'icone Chrétienne. *Le monde copte* 18 (1990) 39 – 70.
- G. M. A. RICHTER, *The furniture of the Greek Etruscans and Romans*. London 1966.
- J. P. ROHLAND, Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr. Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelkultes. *B ZRGG* 19 (1977).1 – 156.
- H. SACHS – E. BADSTÜBNER – H. NEUMANN, *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*. Regensburg 2005.
- M. SAPELLI, *Museo Nazionale Romano. Arte tardoantica in Palazzo Massimo alle Terme*. Roma 1998.
- DERS., Statuetta di Cristo docente. In: *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Roma, Palazzo Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 april 2001. Roma 2000, 650.
- TH. SCHÄFER, Imperii insignia. Sella curulis und fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate. *MDAI.R. Erg.* 29 (1989).
- T. SCHEER, Die Kultbilder der Antike in der Spätantike. In: N. ZIMMERMANN (Hg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*. Mainz am Rhein 2001, 36 – 44.
- P. SCHERRER (Hg.), *Ephesus der neue Führer. 100 Jahre österreichische Ausgrabungen 1895 – 1995*. Wien 1995.
- A. SCHMIDT – COLINET, Zur Ikonographie der hadrianischen Tondi am Konstantinsbogen. In: F. BLAKOLMER (Hg.), *Festschrift für Jürgen Borchardt zum sechzigsten Geburtstag am 25. Februar 1996, dargebracht von Kollegen, Schülern und Freunden*. Bd. 2. Wien 1996, 261 – 273.
- CH. SCHÖNBORN, *Die Christus – Ikone*. Wien 1998.
- S. SCHROER, *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament*. Freiburg – Göttingen 1987.
- W. N. SCHUMACHER, Die Christusstatuette des Thermenmuseums zu Rom und ihre Probleme. *CIAC* 10. *Thessalonique 28 Septembre – 4 Octobre 1980*. Città del Vaticano 1980, 489 – 499.
- B. SCHWEITZER, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*. Tübingen 1953.
- L. SCHWINDEN, Christliche Bestattungen und Grabinschriften. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg.), *Ausstellungskatalog*, 263 – 276.
- E. SCHWINZER, Bemalte Mumienhüllen. In: M. V. FALCK – F. LICHTWARK u. a., *Ägypten, Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil*. Wiesbaden 1996, 141f.
- H. R. SEELIGER, *LThK* 6 (1997) Sp. 575 – 576 s. v. Labarum.
- W. SEIPEL (Hg.), *Meisterwerke der Antikensammlung. Kunsthistorisches Museum Wien*. Wien 2005.
- W. SESTON, *RAC* 7 (1967) 700f., s. v. Feldzeichen.
- D. G. SHEPARD, An Icon of the Virgin: A Sixth – Century Tapestry Panel from Egypt. *BCMA* 56 (1969) 90 – 120.
- E. SIMON, *Die Götter der Griechen*. München 1998.
- U. SINN, *Einführung in die Klassische Archäologie*, München 2000.
- Z. SKALOVA – G. GABRA, *Icons of the Nile Valley*. Giza 2003.
- M. T. SMITH, The Lateran Fastigium. A Gift of Constantin the Great. *RivAC* 46 (1970).149 – 175.
- R. R. R. SMITH, Late Antique Portraits in a Public Context. Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria. A. D. 300 – 600. *JRS* 89 (1999).155 – 189.

- J. – P. SODINI, La sculpture médio-Byzantine: le marbre en ersatz et tel qu'en lui – même. In: C. MANGO – G. DAGRON (éds.), *Constantinople and his Hinterland*. Aldershot 1995, 294 – 306.
- M. SÖLDNER, *CV4 3 Deutschland* 59. Bonn 1990, 52f.
- H. STERN, *Le calendrier de 354, Étude sur son texte et sur ses illustrations*. Paris 1953.
- J. STEVENSON, *Im Schattenreich der Katakomben*. Gerbisch Gladbach 1980.
- CH. STIEGEMANN (Hg.), *Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog Paderborn 2001.
- D. STUTZINGER, ΘΕΙΟΣ ΑΝΗΡ – Die Vorstellung vom Außergewöhnlichen, Göttlichen im Menschen. In: *Spätantike und frühes Christentum*. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik. Frankfurt am Main, 16. Dez. 1983 – 11. März 1984, 161 – 175.
- H. A. STÜTZER, *Frühchristliche Kunst in Rom*. Köln 1991.
- P. TESTINI, Osservazioni sull'iconografia del Cristo in trono fra gli apostoli. A proposito dell'affresco di uno distrutto oratorio cristiano presso l'aggregato a Roma. *RINA* 11 – 12 (1963). 230 – 300.
- B. THEUNE-GROSSKOPF – U. SEIDEL (u. a.), Begleitband zur Ausstellung „Troia, Traum und Wirklichkeit“. 17. März – 17. Juni 2001 Stuttgart, Forum der Landesbank Baden-Württemberg, Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg; 14 Juli – 14. Oktober 2001 Braunschweigisches Landesmuseum Braunschweig und Herzog Anton-Ulrich Museum/Burg Dankwarderode; 16. November 2001 – 17. Februar 2002 Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Stuttgart 2001.
- O. THULIN, Die Christusstatuette im Museo Nazionale Romano. *MDAI.RM* 44 (1929). 201 – 259.
- L. TÖRÖK, *After the Pharaohs. Treasures of Coptic art from Egyptian Collections*. Catalogue. Museum of fine arts, Budapest 18 March – 18 May 2005. Budapest 2005.
- A. TRADIGO, *Ikonen Meisterwerke der Ostkirche*. Berlin 2005.
- D. ULANSEY, *Die Ursprünge des Mithraskults. Kosmologie und Erlösung in der Antike*. Stuttgart 1998.
- R. VALENTINI – G. ZUCCHETTI (eds.), *Codice topografico della città Roma II*. Roma 1942.
- F. VAN DER MEER, Maïestas Domini: Théophanie de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Etudes sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ. *SAC* 13 (1938).
- O. VEH (Hg.), *Prokop Bauten. Paulus Silentarius Beschreibung der Hagia Sophia*. Darmstadt 1977.
- T. VELMANS, *Ikonen Ursprung und Bedeutung*. Stuttgart 2002.
- O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*. Diss. Uppsala 1941.
- M. VLOBERG, *La vie de Marie, Mère de Dieu* 2 Paris 1952.
- W. F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*. München 1958.
- W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz am Rhein 1976.
- S. WALKER – M. BIERBRIER, *Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*. London 1997.
- I. F. WALTHER – N. WOLF, *Meisterwerke der Buchmalerei. Die schönsten Handschriften der Welt von 400 bis 1600*. Köln 2005.
- L. WAMSER (Hg.), *Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*. München 2004.
- R. WARLAND, *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*. *RQ*. S 41 (1986).

- W. WEBER, *Die Prinz Johann Georg Sammlung des Kunstgeschichtlichen Instituts der Johannes Gutenberg Universität Mainz. Dauerleihgabe im Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz*. Mainz 1981.
- J. WEIßENBERGER, *Römische Mariengnadenbilder 1473 – 1590: Neue Altäre für alte Bilder. Zur Vorgeschichte der barocken Inszenierungen*. Diss. Heidelberg 2007.
- B. WEISSER, Doppelsolidus der Fausta unter Konstantin I. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg), *Ausstellungskatalog*, Kat. Nr. I. 9/16, 202.
- K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Catalogue of the exhibition of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978. The Metropolitan Museum of Art, New York 1979.
- DERS., *Age of Spirituality. A Symposium*. New York 1980.
- DERS., *Zur Kunst des Katharinenklosters*. In: J. GALEY, *Das Katharinenkloster auf dem Sinai*. Stuttgart 2003, 92 – 165.
- DERS. – I. ŠEVČENKO, The Moses Cross at Sinai. *DOP* 17 (1963) 385 – 398.
- DERS. – M. CHATZIDAKIS – S. RADOJCIC, *Die Ikonen Sinai, Griechenland und Jugoslawien*. Herrsching 1977.
- J. WERQUET, Konstantin in der Tradition der Hohenzollern. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN [2007] 467 – 469.
- K. WESSEL, *Der Sieg über den Tod, die Passion Christi in der frühchristlichen Kunst des Abendlands*. Berlin 1956.
- DERS., *RBK* 1 [1966] Sp. 1178 – 1186 s. v. Deesis.
- J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*. Roma 1903.
- DERS., L'acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella Cappella della Sancta Sanctorum. *L'Arte* 10 (1907) 161 – 177.
- DERS., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis ins 13. Jahrhundert*. Rom 1916.
- R. WINKES, *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform*. Diss. Bonn 1969.
- J. WITT – G. KAMINSKI, Menasampullen. In: L. WAMSER (Hg.), *Die Welt von Byzanz*, 202 – 204.
- G. WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Weinheim 1990.
- S. G. XYDIS, The Chancel Barrier Solea and Ambo of Hagia Sophia. *ArtB* 29 (1947).
- H. ZALOSCHER, *Die Kunst im christlichen Ägypten*. Wien – München 1974.
- P. ZANKER, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*. München 1995.
- M. ZIBAWI, *Koptische Kunst. Das christliche Ägypten von der Spätantike bis zur Gegenwart*. Regensburg 2004.
- N. ZIMMERMANN, *Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei*. *JbAC.Erg.* 35 (2002).
- DERS., Die Wandmalerei. In: A. DEMANDT – J. ENGEMANN (Hg), *Ausstellungskatalog*, 376 – 381.
- DERS. – V. TSAMAKDA, Das START – Projekt „Domitilla“. Arbeitsbericht über die Dokumentation und Erforschung einer römischen Katakombe unter Einsatz des 3D – Laserscanners. *MiChA* 13 (2007) 9 – 30.

9. Lebenslauf

Personaldaten:

Mag. Dr. Helga Tichy, geb. Locher;
geb. am 8. 5. 1944 in Zwettl N. Ö.;
verheiratet, zwei Kinder;
österreichische Staatsbürgerschaft, römisch katholisch;
wohnhaft in 1130 Wien, Hagenberggasse 35.

Schulausbildung:

1950 – 1954 Volksschule, 1060 Wien, Mittelgasse 24;
1954 – 1962 Gymnasium, 1060 Wien, Rahlgasse 4;
1965 – 1966 Fachkurs für Buchhaltung, Handelsschule Weiss,
1010 Wien, Elisabethstraße 16;
1992 – 1999 Studium an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien, Fachrichtung Kunstgeschichte;
2002 – 2008 Studium an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien, Fachrichtung Klass. Archäologie.

Berufsausübung:

1962 – 1972 Kaufmännische Angestellte (Buchhaltung);
ab 1972 Selbstständige Tätigkeit (Papierwarengroßhandel).

Wien, 2008